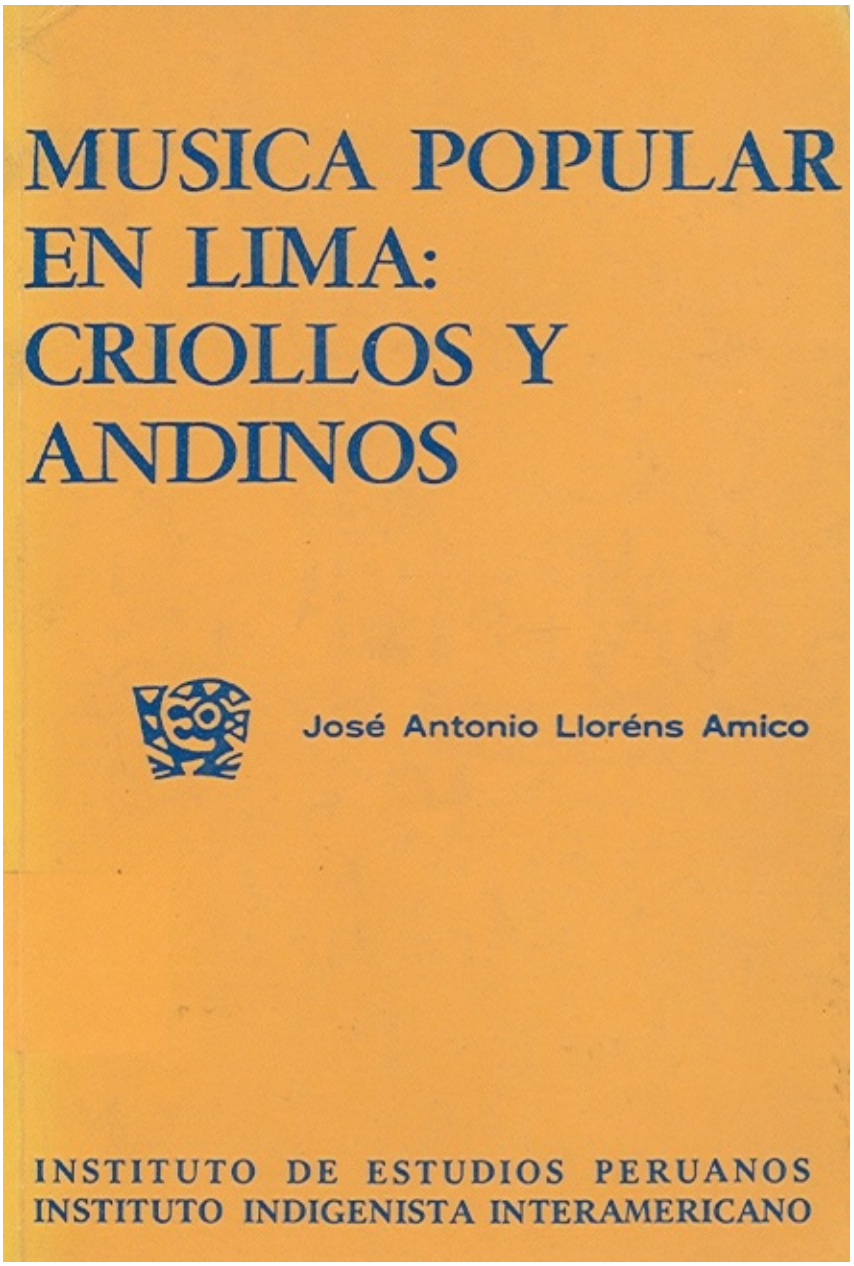

música popular en Lima:

criollos y andinos

música

popular

en lima:

criollos y andinos

José Antonio Lloréns Amico

INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS

INSTITUTO INDIGENISTA INTERAMERICANO

COLECCION MINIMA / 14

Con este libro se inicia una serie de coediciones entre el Instituto Indigenista Interamericano y el Instituto de Estudios Peruanos. Estará dedicada a difundir y divulgar los resultados de investigaciones orientadas al mejor conocimiento de los problemas que atañen a las poblaciones del área andina.

© IEP ediciones

Horado Urteaga 694, Lima 11

Telf. 32-3070 / 24-4856

Impreso en el Perú

1ra. edición, setiembre 1983

A la memoria de mi abuelo

Oswaldo Lloréns Alvarado

CONTENIDO

INTRODUCCION 11

I. LOS CRIOLLOS 21

l. DE LA GUARDIA VIEJA A

LA GENERACIÓN DE PINGLO 23

A. La Guardia Vieja 25

B. El período crítico 35

C. La Generación de Pinglo 44

D. La modernización 54

2. DEL CALLEJON LIMEÑO

AL PALACIO DE GOBIERNO 62

A. La profesionalización 63

B. La institucionalización del

criollismo 74

C. Los fantasmas virreinales 83

D. La integración costeña 87

II. LOS ANDINOS 95

3. LA OPERA TAHUANTINSUYANA

Y EL FOX TROT

INKAICO 97

A. Las adaptaciones eruditas 99

B. La divulgación cosmopolita 104

C. El Cusco como imagen de lo andino 111

4. EL HUAYNO EN EL DIAL 117

A. La "andinización" de Lima 117

B. Huaynos y mulizas en 78 r.p.m. 121

C. La conquista del dial 125

D. La desfolklorización andina 134

5. DE LO FOLKLÓRICO A LO POPULAR 142

BIBLIOGRAFÍA CITADA 153

ENTREVISTAS 165

INTRODUCCION

EL PRESENTE trabajo constituye un intento de analizar el desarrollo de dos vertientes principales de la música popular en Lima, concentrando la atención en sus aspectos de producción y difusión. El análisis de la producción musical "criolla" (costeña) y "andina" (serrana) en Lima permitirá ilustrar, además, algunas de las transformaciones culturales que el país ha experimentado en el presente siglo.

Estas dos vertientes musicales son tratadas diacrónicamente, como expresiones que varían y se modifican en relación a los procesos de cambio sociocultural e integración de sectores sociales diferenciados, portadores e incesantes recreadores de contenidos culturales diversos dentro de una estructura nacional segmentada. De este modo, se investigará la música popular como producción cultural de diversos sectores sociales, para reconocer en ella al-

 gunas formas que asume su identidad cultural en distintas etapas de su desarrollo.

Los procesos mencionados se enmarcan en relación a las transformaciones sociales y culturales que ocurren en Lima durante el siglo XX. La antigua capital virreinal, la "ciudad señorial", en cuyas capas populares se cristalizaban expresiones de la "Lima criolla", como la Guardia Vieja en la producción musical, sufre un vuelco a partir de la década de 1920

ante la modernización del país. Surge así una nueva etapa en la música criolla, que en los años de 1950 se enfrentará a las consecuencias del crecimiento urbano explosivo y la conquista de nuevos espacios para la supervivencia de las capas provincianas que migran a la ciudad. A partir de entonces, por primera vez en la historia moderna del país, ocurre un desplazamiento y encuentro de mundos culturales contrapuestos que se aglutinan en la capital.

Con su abrumadora presencia los migrantes introducen en el ámbito urbano diversas expresiones locales y regionales de sus pueblos. En esta notoria transformación de Lima, los sectores provincianos andinos van ocupando un lugar cada vez más importante en la actividad musical, adaptándose a la vida en la ciudad, recreando y elaborando progresivamente sus propias expresiones artísticas hasta alterar las imágenes culturales que de ellos se tenía. Por otra

parte, su creciente actividad llega a contrastar significativamente con la de las capas urbanas tra

dicionales, cuyas expresiones son diferentes a las que practican los migrantes serranos. Ambas vertientes, además, discurren en un medio donde la producción cultural peruana está constantemente afectada por la introducción de manifestaciones cosmopolitas, bajo formas renovadas y cada vez más diná-

micas de propagación y consumo masivo.

Teniendo como referencia estos procesos globales, consideramos lo

"criollo" y lo "andino" como expresiones artísticas y culturales identificadas con diferentes sectores sociales, que se transforman de modo paralelo a los cambios que viven sus portadores y agentes. Se trata de revisar esta trayectoria como producción y difusión musical y de explorar sus modificaciones. "Criollo" y "andino" variarán así su sentido y sus contenidos específicos en la ciudad de Lima en tanto sus practicantes cambian, reflejando y expresando los procesos que viven en la ciudad y, en general, en el país. De ahí la importancia de estudiar la producción y difusión de la música popular como un referente o elemento sustancial de identidad cultural.

La investigación de estos procesos en el ámbito de Lima es un paso inicial para futuros estudios, por varias razones. En primer lugar, existe mayor información para esta ciudad. En segundo lugar, como se expondrá en el siguiente párrafo, el trabajo requiere considerar el papel de los medios de difusión modernos, cuyo desarrollo en el país estuvo centrado en la

 capital. El caso de Lima, en tercer lugar, es bastante significativo de lo que ocurre en el resto del país, en la medida que el proceso de urbanización es la tendencia predominante en la modernización y transformación del Perú. En cuarto lugar, la dinámica que impone como capital nacional tiene un peso determinante en los actuales procesos culturales del país. Finalmente, Lima, además de ser el núcleo de la producción musical criolla, en los últimos años ha llegado a convertirse en un centro importante de actividad musical, artística y cultural andina (Núñez y Lloréns 1981a, 1981b).

Para entender los procesos culturales mencionados se ha debido tener en cuenta

su relación con la aparición y desarrollo de los medios modernos de difusión musical (el fonógrafo y las radiocomunicaciones). En las grandes ciudades éstos se han convertido en los canales más importantes a través de los que se propaga la música para negar a vastas audiencias. A la vez, las características técnicas de estos medios masivos y su dinámica de funcionamiento han condicionado el desarrollo de los géneros aquíestudiados. Sin embargo, no es propósito de este estudio revisar detalladamente la historia de los medios masivos de difusión. Sólo se considerará los aspectos y momentos en que; dicha relación parece determinar modificaciones importantes en la producción y difusión de la música criona y andina, marcando etapas definidas en su evolución. Por tal ra

zón, tampoco se ha intentado ofrecer una historia completa de estas vertientes musicales, tema para un mayor estudio.

Cabe advertir, además, que no se analizan, sobre bases de investigación empírica, los diversos aspectos de la música popular, dejando para otra oportunidad la revisión de las imágenes y contenidos ideológicos de los textos musicales. Asimismo, no se trata a fondo el vasto campo de la audiencia y el consumo en relación a la dinámica productiva del arte popular (para el caso de la artesanía andina, ver p; ej. Lauer 1982). Otro tema que deberá esperar una investigación documental y analítica es la relaci6n entre movimientos políticos y producción y consumo culturales, así como el papel político del artista popular y sus lazos con su clase social (un primer avance al respecto puede encontrarse en Núñez y Lloréns 1979 y en Lloréns 1950a).

Dichos aspectos son dejados de lado en aras de una primera ubicación histórica del proceso creativo musical, de sus actores y agentes, de sus formas de difusión y su comercialización como cultura popular en, un contexto social determinado.

A partir de estas ideas, en el primer capítulo se obece los antecedentes, de la práctica musical criolla antes de la popularización. del fonógrafo en li-ma, para luego conocer los efectos de la difusión de la música foránea de moda en los años de 1920 y la reacción de los compositores urbanos de extracción

 popular. Se opera entonces una pérdida gradual de ciertas características folklóricas, en el sentido riguroso del término, en la producción musical popular, junto con el surgimiento de una nueva etapa creativa en la

vertiente criolla. Por efecto de los cambios socio culturales de Lima, la música popular de la capital tiende a homogeneizarse internamente, a la vez que va asimilando la tradición artística de la costa central, aunque este mismo fenómeno condiciona la extinción de los géneros musicales y de literatura oral más antiguos de la población limeña y de la rural costeña.

El segundo capítulo trata de la asimilación de la música criolla por los medios de difusión masiva a partir de la propagación de los radiorreceptores en Lima y sus efectos sobre la producción musical. Entre 1940 y 1950, por otra parte, se intensifica el proceso de asimilación e incorporación de las expresiones musicales locales y regionales de toda la costa peruana, integradas a la forma criolla bajo la primacía de la música limeña. Este proceso estuvo cQndicionado por el desarrollo de los modernos medios de difusión en nuestro país y por la migración costeña de las zonas rurales a las urbanas y sobre todo a la capital. Se llega así a la asimilación de todo lo costeño como "criollo"y, posteriormente, a una creciente manipulación de este estilo musical por los gobiernos de turno que intentan imponerla desde el Estado como la expresión representativa de lo nacional

popular en la música peruana actual. De modo complementario, la aceptación por las clases medias y altas de la música criolla termina en expresión nostálgica e idealizada del aristocrático pasado limeño y de sus paisajes y personajes señoriales.

El tercer capítulo está dedicado a la revisión de la música andina en Lima a partir de los primeros años del presente siglo, según la imagen urbana y cosmopolita que de ella se tenía, y sus cambios condicionados por la influencia de los medios masivos de difusión musical y por las características socioculturales de la población capitalina. Se constatará que durante muchos años la creación musical con elementos andinos estuvo en manos de representantes de sectores sociales altos y medios que acomodaban y traducían las expresiones serranas a los gustos urbanos y a las modas internacionales. Por otra parte, en las décadas de 1930 y 1940 la imagen de lo andino como "incaico" y cusqueño influía decididamente en la forma que tenían los migrantes serranos para practicar en Lima sus danzas y canciones regionales.

El cuarto capítulo se ocupa de la creciente propagación de la música andina en la

capital, en referencia a los procesos demográficos y sociales que llevan a la masiva presencia de migrantes serranos en Lima, terminando en la asimilación de esta expresión por los modernos medios de difusión. Se destaca también el proceso acelerado de pérdida. de características folklóricas en la producción y difusión musical

18 Lloréns Amico andina, al mismo tiempo que aparecen ciertas tendencias a la homogeneización e integración regional. Se señalará que estos cambios han sido condicionados en buena medida por la aceptación de la musica serrana por los medios de difusión, y determinados en general por la modernización del país en las últimas décadas.

El último capítulo ofrece una comparación de la situación actual de las dos expresiones musicales, según lo expuesto a lo largo del trabajo, considerándose la transformación histórica general de la producción y la difusión de la musica popular peruana en el transcurso del siglo XX: pasar de un carácter básicamente folklórico a uno popular y regional (pérdida de variaciones locales, proyección nacional de difusión y desarrollo de audiencias masivas). Finalmente, se discutirá el problema de la posible integración de la musica criolla y serrana en esta etapa de su producción y difusión.

Quisiéramos expresar nuestro agradecimiento a los miembros del Instituto de Estudios Peruanos que leyeron las primeras versiones del trabajo, hicieron sugerencias valiosas para mejorado y brindaron su tiempo para discutido: Julio Cotler, José Deustua, Jürgen Golte, Heraclio Bonilla, Oscar Castillo, Carlos Contreras, Alberto Escobar, EfraÍn Gonzales y Francisco Verdera. Un reconocimiento especial merecen Carlos Iván Degregori, por su interés en el tema, y José Matos Mar, por sus esfuerzos para la

realización final. Además, debo agradecer a Stephen Stein por facilitar material sobre la música criolla; a César Zamalloa y sus alumnos que hicieron algunas entrevistas; y en general a los intérpretes de la música popular que nos dieron valiosa información: María Alvarado Trujillo (Pastorita Huaracina), Juan de la Cruz Fierro, Máximo Damián Huamaní, Manuel Acosta Ojeda y Carmen Pizarro Rojas. A Lucy Núñez Rebaza por su apoyo e inspiración, algunas de cuyas ideas son desarrolladas en este trabajo.

1

DE LA GUARDIA VIEJA

A LA GENERACION DE PINGLO

EN LOS PROGRAMAS radiales y en las páginas de espectáculos de los diarios limeños se emplea actualmente una serie de términos para ubicar la producción musical criolla según épocas o estilos, como «Guardia Vieja",

«la edad de oro", "los tiempos ha" y otros similares. Se busca así distinguir los varios momentos de su evolución. Sin embargo, no existe un criterio único ni muy preciso para situar las etapas. Cada locutor o comentarista parece tener su propia idea de las características que separa una de otras, influyendo en los criterios muchas veces la edad de la persona que los aplica.

Para los más veteranos, por ejemplo, la Guardia Vieja corresponde a los primeros años del siglo XX o incluso antes. Algunos de los más jóvenes, por el contrario, llegan a identificar esta etapa con los contemporáneos del famoso Felipe Pinglo o hasta con los compositores posteriores que se inician en la actividad musical apenas en

24 Lloréns Amico la década de 1950 y que en su mayoría siguen produciendo valses y poleas.

No hay, pues, una percepción clara del desarrollo histórico de la música criolla.

Por otra parte, existe también la idea más o menos generalizada de que el compositor popular limeño Felipe Pinglo Alva (1899-1936) representa "lo más genuino", la "etapa clásica" de la música criolla. Esta idea se asocia muchas veces a la suposición que la Lima de Pinglo era muy criolla y tradicional, una época cuando aparentemente las clases populares de la capital vivían en un ambiente donde la música peruana era la única que se interpretaba y escuchaba, siempre en grandes fiestas y jaranas de callejón. A Pinglo, además, se le toma como el fundador de la música criolla, el que le da un estilo auténtico, característico y definitivamente nacional o peruano.

Intentaremos aquí desmitificar estas ideas, tratando de precisar con criterios más sistemáticos las etapas de la creación musicallimeña en base al contexto histórico y social en que se desarrollan dichos momentos. Se hará referencia a la forma en que los medios de difusión moderna influyeron sobre la producción artística local dando origen, dentro de las transformaciones sociales y culturales

de la tercera década del presente siglo, a una nueva etapa en la música criolla. Para comprender estos procesos habrá que remontarse al momento previo a la popui larización del fonógrafo y de las funciones cinematográficas en Lima, para considerar la práctica mu

sical antes que se extendiera el hábito de consumo de los medios de difusión.

A. *La Guardia Vieja*

En los primeros años del siglo XX, Lima tenía la apariencia de ser un conglomerado de barrios en torna a un núcleo donde se concentraban los edificios públicos y de gobierno. Los barrios estaban rodeados de huertas y jardines, mientras que en los extramuros de la ciudad había chacras y haciendas. La mayor parte de los limeños vivía en callejones. Estos lugares, formados por hileras de pequeñas viviendas de una o dos habitaciones dispuestas a lo largo de un estrecho corredor descubierto y con una sola entrada desde el exterior, podían albergar entre 50 y 200 personas, estando ocupados por las familias de menores ingresos económicos.

Todavía no se habían construido las grandes avenidas que intercomunicarían los barrios entre sí y el centro de Lima con los balnearios y el puerto del Callao. Como se sabe, gran parte de la actual estructura urbana de la capital surgió entre 1919 y 1930. El transporte urbano estaba limitado al tranvía o al

1. Descripciones sobre las características de los callejones limeños a principios del siglo XX pueden buscarse en: Alipázaga Tarazcna 1957, Mariátegui Oliva 1956 y Marquina Ríos 1957. Un estudio reciente y detallado de las condiciones de vida de las clases populares limeñas para la misma época se encuentra en Stein 1973.

26 Lloréns Amico coche de alquiler, ambos de tracción animal. Sólo a partir de 1905 el tranvía comenzó a usar energía eléctrica. El automóvil empezaba a llegar en número limitado y para uso de sectores muy restringidos de la población. No existían aún los grandes espectáculos masivos. Las mayores atracciones públicas eran las funciones de zarzuela, el teatro popular, el circo y las corridas de toros.

Dentro de este ambiente urbano, descrito a grandes rasgos, la música criolla mantenía canales de trasmisión y difusión que podrían denominarse orales y por

lo general en el marco de ocasiones festivas celebradas por las clases populares limeñas. Los cumpleaños, bautizos y matrimonios constituían motivos suficientes para "armar jaranas" con los amigos y vecinos del callejón. Muchos de los callejones guardaban en su interior alguna imagen de un santo católico al que se veneraba, considerándosele el

"patrón" de sus moradores y protector de sus viviendas. Se acostumbraba festejar el día del santo patrón con misas, ceremonias y procesiones que recorrían el barrio y terminaban en grandes verbenas criollas. También se conmemoraban los carnavales y las efemérides nacionales en los callejones, aunque es importante destacar que en esa época la música criolla no era ejecutada en las ceremonias oficiales que organizaba el gobierno (cf.: Azcuez 1982f).

Se puede decir que todos estos elementos estimulaban en las clases populares limeñas cierto senti

miento de pertenencia e identidad con el lugar donde se vivía, con el barrio específico e incluso con un callejón en particular dentro del barrio. Debido a su relativo aislamiento y a las características señaladas en el párrafo anterior, los barrios limeños manifestaban alguna variedad en sus expresiones culturales. En el aspecto musical, los diversos barrios habían impreso estilos ligeramente diferenciados a los géneros criollos, pudiéndose distinguir la procedencia de los guitarristas por su forma de pulsar el instrumento y se identificaba el barrio de origen en los cantores por su manera de entonar la voz y por el "corte" o ritmo que le daban a las canciones (Santa Cruz, C.

1977). Se había llegado a desarrollar incluso un sentimiento de pertenencia y orgullo de barrio, que suscitaba muchas veces la competencia de estilos y contrapuntos de intérpretes representativos de cada lugar.

Las jaranas y fiestas en los callejones y barrios populares eran animadas por músicos no profesionales en su gran mayoría. Ejecutaban valses, polcas, en medio de marineras, tristes y yaravíes, aunque también intercalaban mazurcas y cuadrillas de moda (cf.: Carrera Vergara 1940 y 1956). Es posible que en estas fiestas y celebraciones se incluyeran algunas expresiones musicales afroperuanas, las cuales abundaban entre los peones negros de las haciendas y pueblos de la costa central (véase Diez Canseco 1949; Santa Cruz, Nicomedes

1982; Azcuez 1982b).

28 Lloréns Amico Este sería el lugar indicado para distinguir lo que para la época era música criolla de lo que más ampliamente se podría llamar música popular costeña. Entendemos por música criolla la que era producida y consumida por las clases populares de la ciudad de Lima, constituí da básicamente por dos géneros: el valse y la polca. Desde una perspectiva histórica, es *te* momento de la música criolla es el que podría llamarse Guardia Vieja, situado aproximadamente entre fines del siglo pasado y 1920. El valse estaba adquiriendo características locales después de transformarse bebiendo en diversas fuentes, tanto las europeas *(waltz* vienés, jota española y mazurca polaca) como las mestizas de la costa central *(pregones, tristes)* y las afroperuanas de la misma región.2

Junto al valse y a la polca, existía entonces otro

2. No se conoce con exactitud los orígenes o el proceso de aparición del valse criollo, problemas que no han sido suficientemente estudiados. Es probable que el resurgimiento y gran apogeo finisecular de la zarzuela española, la cual tuvo mucha popularidad en Lima durante esos años, haya influido en la formación del valse y la polca, después que el waltz vienés llegara a mediados del siglo XIX. La fuerte orientación localista y costumbrista de la zarzuela, que asimilaba la música de diversas regiones ibéricas dándole renovado vigor y amplia difusión, puede haber estimulado en los compositores populares limeños una búsqueda y rescate de expresiones locales para amoldarlas a formas que eran muy gustadas por el público capitalino de la época. Las mismas zarzuelas parecen haber proporcionado parte de la música y textos de algunos valses criollos de la Guardia Vieja. Al respecto puede verse: Collantes 1957; Cisneros 1972; Santa Cruz, C. 1977 y Acosta Ojeda 1982a.

importante género popular limeño. De mucha raíz africana, hasta mediados del siglo XIX había sido practicado en sus formas más tradicionales sólo por la población negra y mulata de la costa central. Dicha característica se aprecia en diversos testimonios de la época. Conocida durante gran parte del siglo XIX como *zamacueca* o *mozamala*, se había enriquecido asimilando la *resbalosa* y las *fugas* diferenciándose de géneros costeños similares, pasando a ser llamada *marinera* en los años de la Guerra con Chile. Es posible que la agresión armada

del exterior catalizara su aceptación e integración al repertorio criollo popular de Lima, rebasando el ámbito negroide y tendiendo puentes entre ambos sectores, tal vez en el afán de buscar un baile como expresión de la tan necesitada unidad nacional. Es así que desde las últimas décadas del siglo pasado la *marinera* limeña puede considerarse parte de la vertiente criolla y se le encuentra en las fiestas populares de negros, mestizos y blancos.3

3. Un rezago de la separación entre los sectores que practicaban la *marinera* limeña y otros géneros musicales limeños se expresa en la siguiente anécdota: " [...] estábamos con Huambachano [cantante criollo mestizo] en una casa donde estaba 'Pancho' Ballesteros

[compositor negro limeño]. No se llevaban porque 'Pancho' le decía a Huambachano: 'Tú no cantas, tú eres cholo; quien canta es Augusto [Azcuez, intérprete negro limeño], ése sí sabe'.

Cuando cantábamos marineras [limeñas], por buscarle la lengua a Ballesteros, le decía, a Huambachano: 'Contéstale tú'. 'Pancho' se soltaba entonces: 'Anda, cholo de m..:, y ya no contestaba [el canto]. Ni en pintura lo podía ver..." Azcuez, A. 1982d.

30 Lloréns Amico Sin embargo, se conocían en Lima géneros musicales que también podrían considerarse populares a principios del siglo actual, pero que solamente algún sector étnicamente distinguible de sus habitantes urbanos los practicaba. El *amorfino,* por ejemplo, "[. . .] sólo lo cantaba la gente de color, pues el *amorfino* es canto de morenos [y] propio de la ciudad de Lima.

.." (Azcuez 1982b). Había además otros géneros de raíces africanas que los esclavos cantaban durante el siglo XIX en las zonas rurales de la costa central, pero que a principios del XX ya se les encontraba en algunos barrios de la capital, como Malambo. Es el caso del *panalivio,* lamento negroide de los que trabajaban en las haciendas. En su forma más tradicional era cantado durante las faenas, siendo posteriormente instrumentado con guitarra y en parte con *cajón* cuando se llevó a los galpones y luego a la ciudad (Azcuez *ob. cit.*).

Según lo visto, algunas expresiones musicales tradicionales de origen afroperuano y procedencia rural-costeña seguían un proceso de asimilación urbana, aunque sólo se conocían entre la población negra de la ciudad. La mayoría de ellas, como géneros, prácticamente se extinguirían a lo largo del

presente siglo, así como desaparecieron otras manifestaciones negroides del siglo anterior. A pesar de su traslado a la ciudad, no superaron la difusión étnicamente restringida y no llegaron a ser integradas a la vertiente criolla.

Se puede entender en ello que exis

1/ La Generación de Pinglo 31

tían aún marcadas diferencias culturales en las clases populares urbanas, diferencias que por su no muy lejano origen colonial se hacían patentes todavía en la dimensión étnica. De ahí que no podamos considerar dichos géneros musicales como crionos aunque fueran urbanos y limeños, sino más bien como parte del folklore afroperuano.

En el *resto* de la costa central, principal asentamiento de la población negra, se practicaban las expresiones de canto, danza y literatura oral del folklore afroperuano. Entre sus manifestaciones podemos mencionar el *ingá,* el *agiienieve,* el contrapunto de zapateo, el *socabón,* el *festejo;* y otras más complejas como los *negritos,* el *son de los diablos* y *moros y cristianos.* 4 En la costa norte, por otra parte, se conocían diversos géneros musicales como el *triste,* la *marinera* norteña y el *tondero.* Es posible que en las ciudades del litoral se practicaran también valses y poleas de creación local y que luego serían conocidos en Lima traídos por los migrantes que provenían de estos lugares a lo largo del presente siglo. Sin embargo, sería necesario un estudio más extenso para conocer la vida musical de las clases populares en las ciudades costeñas a principios del siglo, lo cual escapa a los propósitos de este trabajo.

4. No se ha hecho hasta ahora un estudio completo del arte y folklore afroperuano.

Algunos datos sobre sus manifestaciones pueden encontrarse en: Cuche 1975; Matos y Carbajal 1974; Santa Cruz, N. 1982; y Azcuez 1982b, 1983.

32 Lloréns Amico Habiendo delimitado a grandes rasgos la vertiente limeña en los primeros años del siglo XX, veremos con mayor detalle la producción y difusión de la música criolla en la capital. Los músicos y compositores criollos de la Guardia Vieja eran de extracción popular: artesanos y obreros en su gran mayoría que no obtenían beneficios económicos de su labor artística, siendo muy escasos los que podían sostenerse exclusivamente en base a su actividad musical. Dichos compositores, además, no tenían entonces mucho interés en registrar

oficialmente sus obras, ya que no había ningún aliciente económico para hacer valer derechos de autoría sobre temas que no trascendían la ocasión festiva y que muy rara vez se oían fuera de las jaranas o de los barrios populares. Cada nueva canción se aprendía directamente del propio compositor o se trasmitía entre sus amigos más cercanos en los festejos sociales a los que sólo acudían los familiares y los conocidos en el barrio (cf.: Santa Cruz, C. 1977).

Es importante destacar que la generación criolla de la Guardia Vieja se desenvuelve sin la presencia generalizada de los medios de difusión. Las influencias musicales cosmopolitas que recibe provienen de fuentes que utilizaban canales más tradicionales de propagación. Entre ellos se pueden mencionar las funciones de teatro (ópera, zarzuela y cuadros de costumbres), las retretas públicas que ofrecían las bandas militares, además de los pianitos ambulantes

o portátiles que muchas veces eran alquilados para animar las reuniones a la espera de los músicos y guitarristas o también para los paseos campestres que se organizaban en los alrededores de la ciudad. Los miembros de la Guardia Vieja, por ser compositores que generalmente no tenían preparación técnica ni formal, debieron recoger sus ideas musicales foráneas de los temas y géneros de moda que se difundían a través de los medios señalados, ya que no podían leer las partituras que aparecían en diversas revistas limeñas o que vendían las casas de música. Cuando los modernos medios de difusión empiezan a extenderse por la capital, a fines de la segunda década del presente siglo, la Guardia Vieja había plasmado ya sus estilos característicos, marcando una etapa en el desarrollo de la música criolla.

A modo de ilustración, se pueden mencionar los siguientes valses como producción de la Guardia Vieja: *El guardián* ("Yo te pido, guardián, que cuando muera / borres los rastros de mi humilde tumba.. ."); *'Brisas del mar* ("Cuando el sol la mañana colora / en oriente su diáfano velo. . ."); *Pa.sión de hinojos* ("Una pasión de hinojos / borrará nuestros encantos.. ,"); *Así es mi amor* ("Suave como el arrullo de la paloma, / dulce como el trinar de un ruiseñor. . ."); *Tus ojitos* ("Tus ojitos que contemplo con delirio / yo los quiero y los adoro con empeño. . ."); y *La pasionaria* ("Aquí está la pasionaria, / flor que cantan los poetas. . ."). Se ha escogido como referencia algunos val

34 Lloréns Amico ses que son muy conocidos hasta la actualidad. Existen muchos otros valses de la época, pero la mayoría de ellos tiene características similares a los ejemplos citados. El nombre de sus autores ha caído en el olvido, como se explicaba líneas arriba, figurando en nuestros días como producción

"anónimá' o no registrada.

Para ensayar una caracterización de esta etapa, se podría decir que la generación de compositores de la Guardia Vieja criolla realiza una producción : musical con algunos rasgos folklóricos, usando el sentido científico del término.5 Es una creación de los sectores populares, en su mayor parte sin autor registrado y casi siempre olvidado, que llega al presente como producto "anónimo", siendo distinguido precisamente con el nombre genérico de Guardia Vieja. En el momento de su aparición, la difusión de estas canciones estaba circunscrita a un grupo dentro de una localidad geográficamente ubicable: el barrio popular limeno. La creación se trasmitía de compositor a intérprete por medios orales y bajo con 5. Si bien es cierto que en los últimos años se ha venido discutiendo sobre el concepto de folklore y cuestionándose desde varios puntos de vista sus' definiciones clásicas, la mayoría de estudiosos del tema podría aceptar como folldóricos los rasgos definidos como tales en este trabaJo. Para una definición clásica del concepto folklore y sus características, puede verse Cortázar HJ59, Vega 1960, Dundes 1965 y Merino de Zela 1977. Algunos intentos de redefinición o reconceptualización se encuentran en Bauman 1972, Ben-Amos 1972, Chonati y otros 1977 y Melgar 1976.

1/ La Generación de Pinglo 35

diciones musicales <Cartesanales" o <Cpreindustriales" y sin registrársele por medios gráficos. La mayoría de estos artistas populares no tenía conocimientos formales ni técnicos sobre la composición o interpretación musical, careciendo igualmente de preparación para leer o escribir la música que ejecutaban. Se puede decir que eran <Cintuitivos". La audiencia también era local y restringida, compuesta casi siempre por los asistentes a las jaranas y festividades que servían de marco y ocasión para la práctica musical. De este modo, había una estrecha vinculación e identificación entre el compositor, el intérprete y la audiencia, vinculación que no estaba mediada por relaciones mercantiles ni por intereses económicos en la producción y difusión musicales.

B. *El período crítico*

Lima era entonces el centro de la producción musical criolla. El valse y la polca tenían su base social en la población capitalina, pero es ésta también la más afectada por el impacto inicial de la modernización que se opera en el país entre 1920 y 1930, debido a los grandes cambios estructurales sufridos durante el segundo gobierno del presidente Leguía.6

6. Este momento de la historia nacional ha sido bastante investigado durante los últimos años. Véase, por ejemplo: Burga y Flores Galindo 1981, Pareja 1978, Stein 1973 y Yepes 1979. Una interpretación del período en cuestión se puede encontrar en Cotler 1978.

36 Lloréns Amico En la vida cotidiana de la urbe, las transformaciones se expresan en el desarrollo de las avenidas que integrarían los diversos barrios de la ciudad y en la ampliación de las calles en general para facilitar la creciente circulación vial. El automóvil se convierte en una presencia cotidiana dentro del paisaje urbano, aunque siempre significara un símbolo de posición social. Las costumbres capitalinas son alteradas con mucha rapidez, especialmente entre la juventud que acoge las novedades y modas foráneas, las cuales provienen en esta época principalmente de Norteamerica. Estados Unidos desplaza a Europa en el dictado de la moda cosmopolita y en el manejo de lo que se ha llamado la industria cultural.

Lima estaba adquiriendo las características de una ciudad moderna y la aparición de los medios masivos de difusión musical era parte de este proceso generalizado. Se debe recordar que el uso de estos medios de difusión empezó a popularizarse en el mundo con la producción industrial del fonógrafo en los primeros años del siglo XX, marcando el comienzo de toda una nueva era en la propagación de la música. Este aparato tenía la ventaja de ser práctico y asequible para el uso en el hogar: se podía oír en cualquier momento las canciones de moda y todo tipo de música y sonidos que la creciente industria disquera lanzara al mercado. Fue así que los artistas tuvieron en el fonógrafo la oportunidad de ser escuchados por muchas más personas de las que ca

brían en un teatro y en distintos lugares a la vez, todo esto sin que el mismo artista necesitara estar presente. Se forjaba de este modo un nuevo proceso en la irradiación de las modas musicales y una relación distinta entre el músico y su audiencia, bajo una dinámica que sería reforzada e intensificada con la sucesiva

aparición y desarrollo de otros medios modernos de difusión musical.

En Lima, hasta antes de 1920 el fonógrafo no parece haber alcanzado más que una audiencia reducida y limitada a las clases pudientes y a los sectores que vivían atentos a las novedades técnicas del mercado internacional. A pesar que sus oyentes aumentaban en la capital a medida que iban apareciendo aparatos cada vez menos costosos y técnicamente superiores, llegando progresivamente a muchos hogares de las clases medias y populares, la música peruana escasamente alcanzó a ser registrada en roscos durante las tres primeras décadas del siglo (cf.: Santa Cruz, C. 1977). Es probable que no se contara todavía con un público consumidor lo suficientemente numeroso para hacer rentable una producción masiva de temas musicales que sólo eran populares entre los gustos locales de sectores con bajo poder adquisitivo. La idea de instalar una fábrica de discos en el Perú para absorber la producción artística nacional no debió ser atrayente en esa época para las empresas fono gráficas, las cuales tenían sus sedes en Estados Unidos O Europa. Las esporádicas

38 Lloréns Amico grabaciones y ediciones comerciales de músicos populares peruanos que se registraron antes de 1930 respondían más bien a la satisfacción del gusto por lo exótico que el público norteamericano mostraba frente a las expresiones artísticas de otros países.7

De este modo, fue aumentando en Lima el consumo local de discos y fonógrafos de origen foráneo, sin que se desarrollara al mismo tiempo una edición disco gráfica masiva en base a los intérpretes peruanos. La gran mayoría de canciones grabadas, en esos años provienen del extranjero, sobre todo de Estados Unidos, dependiéndose así de esta producción para el consumo fonográfico de la población capitalina. Se implementaba una nueva dinámica de contacto con la música foránea y con la moda internacional, intensificándose en la medida en que el mercado del disco lanzaba aparatos cada vez más fáciles de adquirir y

7. Uno de los primeros conjuntos criollos que registró sus voces en el disco para ediciones comerciales fue el dúo conformado por Eduardo Montes y César Manrique. Ellos viajaron en 1911 a Estados Unidos para que la empresa *Columbia Phonograph* & *Company* imprimiera discos con temas populares de la costa peruana, por cuenta de la casa *Holting y Cía.* de Lima que financió su viaje. Llegaron a editarse 91 discos dobles con 182 piezas, muchas de las cuales no estaban escritas pero que eran *muy* conocidas en esos años, como *Luis Pardo, La Palizada* y *San Miguel de Piura al amanecer.* Este caso es ilustrativo de las

dificultades que tenía la producción musical peruana de arraigo popular para llegar a ser grabada antes de 1920, así como de la curiosidad que el exotismo de los artistas nacionales despertaba en los norteamericanos (d.: Basadre 1964: X, 4617).

extendía así el hábito de escuchar música a través del fonógrafo.8

La aparición del cine sonoro en la capital poco antes de 1930 debió reforzar el proceso descrito. No obstante, hay que tener en cuenta que las funciones del cine mudo también constituían una ocasión pública y frecuente para escuchar música. Las primeras películas eran acompañadas generalmente por un pianista en la sala cuando no lo hacía una pequeña orquesta, en base a temas musicales foráneos o cosmopolitas del momento. La llegada del cine sonoro significó un mayor contacto entre el público local y la música internacional de moda, pudiéndose incluso ver en la pantalla a los cantantes y artistas del momento. Cabe suponer, por ello, que los géneros musicales ligeros llegados a través de las películas sonoras eran los mismos que se difundían en los discos de la época.9

8. No se puede decir, sin embargo, que el uso del fonógrafo en Lima representó el inicio del contacto popular con la música foránea del momento. Lo que cambia es el lugar de origen de la música extranjera. El consumo disco gráfico llevó al desplazamiento de España y Europa en general por los Estados Unidos en la producción y propagación de música ligera para las audiencias populares. Pero hay una diferencia más importante en el aumento de la intensidad en el consumo musical y la frecuencia de contacto con los géneros foráneos de moda que los medios modernos de difusión musical introducen en los centros urbanos.

9. Este es un aspecto que no ha sido estudiado en nuestro país, por lo cual no se puede tener una idea más precisa de la influencia que las funciones cinematográficas tuvieron sobre la música popular de nuestro medio.

 Se puede decir, entonces, que los medios de difusión moderna influyeron crecientemente sobre los gustos populares de Lima, en una dinámica que ve-nía impuesta y controlada desde el extranjero por la floreciente industria cultural norteamericana, extendiéndose en poco tiempo sus efectos hacia los sectores más numerosos de la ciudad. A diferencia de épocas anteriores, los medios de difusión moderna inducían un contacto masivo, permanente y

cotidiano con las novedades de la moda foránea por las características de la producción y difusión artística que implementaban dichos medios. Fue así que la música internacional de moda se convirtió en un elemento de consumo frecuente e incluso diario gracias al creciente hábito de la audición fono gráfica y de las funciones de cine.

La producción musical de las clases populares limeñas fue afectada por estos procesos y por los mismos contenidos que introducían los medios de difusión moderna. Las fuentes que habían alimentado a la Guardia Vieja se vieron desplazadas por los nuevos y más dinámicos vehículos de trasmisión, los que además imponían géneros musicales noconocidos hasta entonces pero que son asimilados con inusitada rapidez por los jóvenes de todos los sectores sociales. Este doble proceso de desplazamiento conduce a que los géneros musicales de producción tradicional y difusión local sean prácticamente reemplazados por las nuevas modas foráneas en los gus

tos de las audiencias populares limeñas. Las nuevas preferencias que se imponen sobre el público local, a la vez, van a influir sobre los artistas capitalinos hasta el punto de verse obligados a incluir en sus repertorios los géneros internacionales del momento. El ciclo se completaría cuando los compositores populares limeños adaptan sus propias creaciones a los estilos foráneos predominantes, asimilando varias de sus características musicales para poder luego ser aceptados por la audiencia local y admitidos finalmente en los medios de difusión moderna.

Al primer momento de este fenómeno, ubicado a fines de la década de 1910, se le conoce también como el período crítico de la canción criolla:

"[...] el valse y la polca criollos [alrededor de 1920] ceden posiciones hasta casi desaparecer" (Santa Cruz, C. 1977: 44). Los temas de la Guardia Vieja, hasta entonces muy escuchados en las fiestas populares y jaranas de barrio o callejón, tuvieron una fuerte y desigual competencia con la música de moda que venía del extranjero, siendo desplazados durante cierto tiempo de casi todos los ambientes criollos, incluso de los mismos callejones limeños. En diversos testimonios, los propios compositores populares que vivieron este momento describen el fenómeno:

". . .Parecerá mentira, pero en los callejones no querían bailar el valse... Tango, la juventud quería tango... Me acuerdo de la época

42 Lloréns Amico del tango *Té.* Había un muchacho, medio escritor

[que en 1922 ó 1923], reprochando esa cuestión del

tango, parodió [la invasión del tango] con un verso de él, pero con la música del tango *Té* que decía: Desde hace un tiempo que los negros de

Malambo en lugar de marinera bailan tango.

Con esa gracia y displisura [sic]

lo han convertido en movimiento de cintura. En un

rincón las negras viejas cuchichean, en el centro las zambitas balancean.

Es una cosa graciosa y chistosa

entrar a un callejón

y ver bailar el tango *Té..."*

(Covarrubias, Manuel en Stein 1974c)

Ni siquiera las jaranas de callejón pudieron resistir la invasión de los géneros argentinos y norteamericanos en boga, los cuales se disputaban las preferencias de la audiencia en las fiestas populares, sobre todo entre los jóvenes:

«. . .Se cantaba todo: valse, el tango; se bailaba en las fiestas [populares] el tango, se bailaba el jazz, se bailaba el swing, se bailaba el charleston. .. El valse, como siempre, para los mayores; siempre un

valsecito, una marinerita para el final de fiesta, así. .

."

[Pregunta el entrevistador:] Pero esas jara

nas de callejón de los años de 1920, ¿no eran sólo

de música criolla?

[Respuesta] ".. .No, no, no... Todo entró allí. " Así como ahora ha entrado el 'rocanrol', así fue..."

(Carreño, Alcides en Stein 1974a)

Algunos de los compositores criollos reaccionaron frente a la invasión musical foránea y a la actitud de los jóvenes que acogían con tanto entusiasmo la moda cosmopolita. El ya citado Manuel Covarrubias, por ejemplo, lo hizo a través de su valse *Viejo jilguerillo,* compuesto en esos años:

Tardes que enlutan el alma,

noches que hacen llorar.

Sentimientos de un jilguero

son los que voy a cantar.

Dichoso jilguerillo / que en alegre retozo

vuelas de rama en rama / sin soñar ni esperar

que aquí .en tu paraíso / de arbustos y rosales

por años transcurridos / te fueran a olvidar.

No vivas resentido / porque ya no te escuchan

ese tu dulce canto / desde el amanecer.

Oh, viejito jilguero / escucha y ten paciencia:

ese estilo moderno / no debes aprender.

(En: Stein 1974c)

Frente a esta situación, la mayoría de los músicos populares limeños que antes

de 1920 ya habían madurado sus estilos, correspondientes a la Guardia

44 Lloréns Amico Vieja, no pudieron o no quisieron adaptarse a las novedades y cambios de la moda. Como decía M. Covarrubias, al explicar el motivo de su valse, en el cual personificaba la generación criolla de la Guardia Vieja en el jilguero:

"Resentido el jilguerillo porque ya no le oían su canto" ni en su propio

"paraíso de arbustos y rosales" (los barrios populares limeños), porque "ya estaba viejito y todos los pichoncitos se mandaban mudar" hacia los nuevos géneros musicales en boga. De este modo, el período crítico de la canción criolla, ubicado entre 1920 y 1925 y motivado por los cambios socioculturales que atravesaba la ciudad, marcó el final de una modalidad en la producción y difusión de la música popular limeño. Terminaba así lo que llamamos la Guardia Vieja criolla, pero se iniciaba una nueva época. Al transformarse Lima, se alteró también la dinámica de la creación, producción y difusión musicales, cambios que se plasmarían en las siguiente generación de compositores criollos. Son precisamente ellos, los miembros de la generación que sucede a la Guardia Vieja, que entonces eran jóvenes y como tales atentos a las novedades del momento, los que asimilaron el impacto musical del proceso modernizante sufrido por la capital.

C. *La Generación de Pinglo*

Debió ser muy difícil para los jóvenes intérpretes y compositores populares limenos de los años de 1920

1/ La Generación de Pinglo 45

el sustraerse de la creciente influencia de los ritmos foráneos, más aún si éstos ganaban las preferencias del cambiante gusto de su propia audiencia, solicitando que fueran ejecutados en las fiestas y reuniones sociales. Se ven así forzados a aprender y ejecutar los nuevos ritmos, incluso en las jaranas de callejón, pues de lo contrario perderían oyentes y popularidad. Se puede entender por ello que muchos de los que recién empezaban su trayectoria artística en esos años, y que después serían figuras muy conocidas de la canción criolla, interpretaran estos géneros internacionales. Uno de ellos fue Pablo Casas Padilla, autor del conocido valse *Anita*, que en esa época se iniciaba en la actividad musical:

". . .Nosotros amenizábamos una reunión [en una casa de vecindad o en un callejón]. Con los que yo paraba tocaban la guitarra y cantaban. .. Hacíamos lo nuestro y hacíamos también lo extranjero, en la misma jarana. Se bailaba el valse, la polca, el fox-trot, en la misma jarana. El tango también. Todo eso se sabía bailar [en las fiestas de callejón]".

(Casas, P. en Stein 1971)

Alcides Carreño Blas, por otra parte, quien posteriormente se dedicaría a la composición de música criolla *(Quisiera)* y costeña en general *(Malabri-go, En Trujillo nació Dios),* comenzó como intérprete de tangos en Lima.

Fue su primera presentación

46 Lloréns Amico pública, acompañado con su hermano, en un teatro popular de la capital durante los años de 1920. Poco tiempo después fue contratado por Teresita Arce para formar una "típica argentina", una orquesta al estilo popular argentino, en la que aparecía vestido como gaucho (Carreño, en Stein 1974a).

El mismo Felipe Pinglo Alva, quizá el más famoso de los autores que surge en esos años, también ejecutaba "con singular maestría" los tangos y *foxtrots* de moda (Collantes 1977). Se dice incluso que Pinglo se hizo conocido primero como ejecutante de *fox-trots* y después como compositor de música criolla (Azcuez 1982c) mientras otros sostienen que ya en su niñez se entretenía "tocando en un rondín la música de moda: "El chavarán, especie de zapateo americano" (Collantes 1977). Otros contemporáneos de Pinglo,como Pedro Espinel Torres, Samuel Joya Neri, Víctor Correa Márquez, Máximo Bravo y varios más, que luego se dedicarían a la creación de valses y poleas criollos, igualmente practicaban el tango, el *one-step*, el paso doble y la mayoría de géneros foráneos de moda en los años de 1920 y 1930 (Santa Cruz, C. 1977: 47).

No pasó mucho tiempo antes que los compositores populares limeños probaran suerte con los ritmos extranjeros. El ya citado Pablo Casas fue uno de ellos:

". . .Me gustaba el fox-trot [en los años de 1930]. Es lamentable que en el medio ya no se le uti

1/ La Generación de Pinglo 47

lice, pero me agradaba y también hice algunas canciones [de este género]. Por

ejemplo, hice un fox-trot que se hizo también bastante popular. Llegó hasta el vecino puerto. . ."

(Casas, P., en Stein 1971)

Se puede decir, según todo lo que hemos visto, que los compositores populares limeños llegaron en poco tiempo a familiarizarse tanto con la música foránea del momento, que la pudieron dominar hasta el punto de producir temas en estos géneros. No hubo, pues, una separación tajante entre ambas vertientes o culturas musicales, ni tampoco una audiencia local aislada y puramente criolla. Por el contrario, tanto el público limeño como los intérpretes y autores populares compartían la afición por la música local y por la cosmopolita del momento. De ahí que la nueva generación de compositores criollos asimilara las influencias foráneas en la música que producían.

Así, dentro de la relación entre los músicos populares y su audiencia, ésta les impuso un cambio en su repertorio para satisfacer, primero como ejecutantes e intérpretes, los nuevos gustos internacionales que se introducían a través de los medios de difusión moderna. Ante esta exigencia, los compositores criollos se vieron también en la necesidad de incorporar algunas características de la música foránea en los géneros locales, dándoles nuevos estilos a los viejos géneros para adecuados a los gustos del momento.

De este modo, se les presentó el requeri

48 Lloréns Amico miento a los nuevos compositores criollos de "internacionalizar" el valse y la polca según los ritmos en boga, pero tratando al mismo tiempo que no perdieran su "esencia" local. Era la principal manera que encontraron para enriquecer, variar y renovar la música popular limeña en una dirección tal que pudiera complacer la audiencia local en contacto estrecho con la moda internacional.

En Pinglo, por ejemplo, se comprueba la introducción de ciertas características de la música norteamericana en la polca criolla, logrando un estilo nuevo. Nicomedes Santa Cruz (1977b) señalaba este caso:

"[...] en Pinglo [la polca] se enriquece cuando le asimila la influencia del *fox-trot,* dándole ese ritmo sincopado que es llamado 'golpe Abancay' de estilo victoriano. . ."

Pinglo tuvo mucho éxito en esta combinación, porque hasta ahora se siguen cantando sus *one-steps* y sus "polcas criollas" creadas en base al ritmo del *foxtrot,* como *El saltimbanqui, El sueño que yo viví, Llegó el invierno, Ven acá limeña* y *Dolores.* Es importante destacar que estas obras son comúnmente tenidas ahora por legítimas polcas criollas, lo cual demuestra que la amalgama fue exitosa y se le ha admitido como válida para incorporarse al repertorio criollo. Lo mismo sucedió con el paso doble español y la polca, cuya influencia es notoria en temas como

1/ La Generación de Pinglo 49

Bombón Coronado, de Pedro Espinel Torres; *Los tres ases,* de F. Pinglo; *La gitanillo,* de Víctor Correa Márquez; *Lima,* de Jorge Huirse y Enrique Portugal; *Angélica,* de Juan Criado; *Nostalgia chalaca,* de Manuel Raygada Ballesteros; y *Carmen Rosa,* de Luis Dean Echevarría.

En cuanto al valse criollo, las innovaciones consistieronen ampliar y diversificar su universo armónico aumentando las variaciones en los grados de la tonalidad, por un lado, o en alterar el orden, duración y estructura que caracterizaban a la Guardia Vieja en su uso de los grados principales de la tonalidad. Sobre estos cambios se sustentaban melodías más ricas y sutiles que las anteriores. En general, se nota una mayor libertad en el uso de la armonía y la incorporación de giros melódicos desconocidos durante el período anterior, llegándose en algunos casos a grados de complejidad nunca usados antes en la música popular limeña.10 Algunas de estas novedades se pueden encontrar en los valses más elaboradas de Felipe Pinglo, como *El canillita, La oración del lobriego, Jacobo el leñador, Tu nombre y el mío, Horas de amor* y *Sueños de opio.* También en algunas obras de Laureano Martínez Smart, como *Des*

10. Es difícil precisar con exactitud las influencias de la música foránea para el caso del valse en cuanto a determinar los géneros específicos que son asimilados. Para resolver este problema sería necesario un estudio musicológico profundo, el cual permitiría identificar las fuentes musicales locales y foráneas según las épocas de su desenvolvimiento.

50 Lloréns Amico *tino, Fatalidad* y *Compañera mía.* Se pueden mencionar igualmente el valse *Remembranzas,* de Pedro Espinel Torres; *Julia,* de Samuel Joya Neri; y *Ven-tanita* y *Desconsuelo,* de Eduardo Márquez Talledo.

Surgió así toda una nueva etapa en la producción musical criolla; pudiéndosela denominar la "Generación de Pinglo" para personificada en su más conocido integrante. Las miembros de esta generación, nacidos en su mayoría entre 1895 y 1910, comenzaron su actividad musical enfrentando el cambio de las condiciones en la creación y producción artística popular que imponía las transformaciones socioculturales. Se puede decir que son ellos los que permiten superar el momento de crisis de la canción criolla. Para lograrlo, habían asimilado los géneros y ritmos foráneos combinando algunas de sus características con los estilos y melodías locales de épocas anteriores, coma respuesta de la producción musical al cambio en el gusto de su audiencia, llegando a una notoria alteración de las estilos y contenidos musicales de la Guardia Vieja.

La asimilación de géneros foráneos y su combinación con estilos locales parece haber sido un fenómeno generalizado en la música popular urbana de las ciudades latinoamericanas desde fines del siglo XIX. Así la señala, por ejemplo, la musicólaga cubana María Teresa Linares (1977). Según ella, se identifica esta producción musical por los materiales cosmopolitas que incorpora, lo que le acerca o parango

na a los últimos giros de la moda que se impone desde los grandes centros mercantiles capitalistas. Antes, esta música urbana había incorporado otros materiales (elementos de estilo) que llegaban principalmente con la música de compañías de revistas o de la zarzuela española. Con el desarrollo de los medios de difusión masiva, fue luego la de películas musicales y del fonógrafo:

". . .La música popular urbana [de Latinoamérica] se enfrentó a la contradicción implícita entre la homogeneización [que impone la moda cosmopolita sobre los estilos locales] y la identificación de perfiles nacionales mediante la selección de materias primas

[musicales] y su elaboración más inmediata de manera que se adapta a las demandas comerciales. [. . .] ".

(Linares 1977: 83)

Es importante destacar que esta pugna entre lo nacional o local y lo internacional o cosmopolita fue percibida con cierta claridad por algunos compositores

criollos, como Felipe Pinglo cuando le escribe a un amigo:

"[. . .] Tú sabes cómo lucho por sacar adelante la canción criolla, pero tengo la esperanza de que el esfuerzo mío y de otros, que no somos muchos, sirva para que nuestro folklore se coloque en el lugar que le corresponde; y que sea conocido tanto aquí como en el extranjero, pe

.

52 Lloréns Amico ro con carta de ciudadanía peruana bien definida. [...]"

(En Collantes 1977)

Resulta muy significativo el uso del término "folklore" por Pinglo.

Posiblemente la misma invasión de música foránea con mayor fuerza e intensidad que en épocas anteriores haya agudizado el contraste entre la tradición local y la moda internacional. Pero el uso de dicho término denota también que había ya una conciencia de lo tradicional y local como algo distinto de lo que él y su generación estaban produciendo. Esto se debe a que no se trataba sólo de un problema estilístico o de formas musicales exclusivamente. Para el caso concreto de Lima se estaba operando en esos años una transformación en las características de la producción y difusión de la mú-

sica, criolla, lo cual permite distinguir con mayor precisión la Guardia Vieja de la Generación de Pinglo como dos etapas en la historia de esta vertiente musical.

Los cambios que se expresaban a través de los estilos musicales reflejaban transformaciones en la dinámica de la creación artística popular, tendiéndose en términos generales a la pérdida de ciertos rasgos folklóricos que, según habíamos visto en una sección anterior, tenía la producción y difusión de la música criolla durante la etapa de la Guardia Vieja. La autoría de las obras populares, por ejemplo, empe

zó a ser registrada y se transcribieron las canciones al medio impreso y a la notación musical. Aparecieron las casas editoras de polcas y valses criollos y los cancioneros adquirieron grán difusión (cf.: Santa Cruz, 1977). De este modo, las formas de trasmisión, difusión y aprendizaje dejaron de ser predo-minantemente

orales y directas del compositor o ejecutante a la audiencia.

Por otra parte, las diferencias en los estilos de creación e interpretación musicales empezaron a borrarse, tendiéndose a su homogeneización. La difusión superó el cerrado círculo de amigos o de las jaranas de barrio, Hegando progresivamente a toda la ciudad e incluso en ocasiones al extranjero. Las canciones pasaron a ser identificadas por sus compositores e intérpretes, cuya fama individual crecía gracias a la difusión de cancioneros, y se iba perdiendo la identificación por barrios de procedencia o por referencias locales.

Por último, al propagarse los nuevos medios de difusión por la capital, fueron reemplazando los tradicionales canales de influencia y las anteriores fuentes de asimilación de ideas musicales provenientes del extranjero. El compositor limeño Pablo Casas ofrece una clave muy valiosa para entender la asimilación de los géneros foráneos en la creación local a través de los de los modernos canales o medios que traían algunas de las nuevas ideas musicales. Dicho autor explicaba así el proceso de creación y varia

54 Lloréns Amico ción en la composición de temas por los artistas populares de la ciudad:

". . .Ya en la época de Pinglo, o quién sabe un poquito más antes, comienzan a venir aquí películas musicales; justamente, musicales nomás. Muy buenas, desde luego, muy bonitas para aquel que le gusta la música. Entonoes, qué sucede: que aquel que le gusta y tiene esa inquietud. . . Yo pienso que uno de los órganos que tenemos, el oído, es el más sensible, que yo pienso que ni más ni menos como una máquina fotográfica. El oído se impregna. . . se impregna y... entonces el tipo se dispone más [...] y comienza a crear una melodía; y lo que le sale lo que ha oído ahora cuatro, cinco, diez o quince años atrás.. . A veces conscientemente, a veces inconscientemente. . ."

(En: Stein 1971)

D. *La modernización*

Hemos visto hasta ahora que entre la Guardia vieja criolla y la Generación de Pinglo hubo notorios cambios de estilo y forma en los géneros musicales. Pero estos cambios formales y estilísticos eran, como se ha insistido, la expresión de la alteración en los procesos o dinámicas de producción y difusión de la música popular limeña. Por otra parte, es la especificidad de cada uno de estos tipos o

modos de

producción y difusión musicales lo que permite establecer y caracterizar con bastante precisión la existencia de dos etapas diferentes en la evolución de la música criolla. Ahora debemos completar este análisis intentando ubicar y explicar a la Generación de Pinglo como un nuevo modo de producción musical, manifestación de ciertas condiciones de producción y difusión cultural que se enmarcan en un contexto económico y social específico. Es decir, como un resultado cultural de las transformaciones socioeconómicas que atraviesa el país entre 1920 y 1930 y de sus efectos. Así, trataremos de entender la pérdida de rasgos folklóricos en la producción y difusión musical criolla como consecuencia del desarrollo capitalista.

El intenso desarrollo del capitalismo en el país entre 1920 y 1930 afectó profundamente a Lima, manifestándose, entre otras cosas, en el crecimiento urbano acelerado y en la modernización de sus servicios. Al respecto puede decirse que la transformación de la capital de apacible ciudad en lo que es hoy día, se inició en la época del segundo gobierno de Leguía (1919-1930), apareciendo los primeros barrios marginales y aumentando marcadamente el ritmo de crecimiento del área urbana a expensas de las áreas agrícolas. La unión de Lima con los balnearios de Miraflores, Barranco y Chorrillos, y con el puerto del Callao, por vías pavimentadas, data de esa época; así como el inicio de la decadencia del

 centro histórico de la ciudad (Carda Bryce 1980). Se incrementó entonces la circulación vial, se abrieron nuevas avenidas y se desarrolló el transporte urbano masivo en general. Todo esto intensificó la comunicación y el desplazamiento de la población entre los diversos puntos de la capital. De este modo, se produjo una creciente integración física de la ciudad y la ruptura del aislamiento relativo que separaba a los antiguos barrios limeños, comenzando a desaparecer así las diferencias y peculiaridades que los distinguían entre sí.

En términos globales, se puede considerar además que la modernización capitalista de la ciudad lleva a una progresiva homogeneización cultural al incrementarse el empleo asalariado, la proletarización de las capas populares y la sindicalización de los trabajadores, así como por la ampliación e intensificación

de las relaciones mercantiles en la producción y consumo de bienes. Por ello, además de la integración física de la ciudad hay una tendencia a la articulación económica de los sectores populares a formas capitalistas de producción y consumo. Paralelamente se produce cierta integración en la población limeña, tendiendo a transformarse de castas o capas sociales a clases sociales.

Como se sabe, es también la época del surgimiento de amplias lealtades e identidades políticas, como son los partidos de masas. Por otra parte, el desarrollo de deportes con audiencias masivas, especial

mente el fútbol (cf.: Deustua 1982), es otro factor de integración popular y forjador de referentes comunes entre vastos sectores limeños. Con ellos se supera la referencia local del callejón o barrio, para llegar a cierta identificación por distritos e incluso por sectores sociales.

Por último, las relaciones mercantiles van tiñendo todos los aspectos de la vida cotidiana, intensificándose el consumo de manufacturas y mercancías estandarizadas, lo cual se introduce también en las esferas culturales y recreativas de la población. Entre ellas, se incluye la propagación de los medios modernos de difusión que van desplazando las dinámicas anteriores de trasmisión cultural a la vez que introducen nuevos contenidos y formas homogeneizantes. Sus efectos son también en la dirección de inducir referentes comunes y masivos, como la moda cosmopolita producida por la llamada industria cultural.11

Todos estos cambios del contexto social transformaron las condiciones en que se desenvolvía la producción cultural de las clases populares limeñas.

La Guardia Vieja criolla era un conjunto de géneros y 11. "... El término 'Kulturindustrie', creado por [Theodar] Adorno, designa la explotación sistemática y programada de los 'bienes culturales' con fines comerciales... .Los medios de comunicación de masas producen industrialmente elementos culturales de acuerdo con normas de rendimiento, de estandarización y división del trabajo idénticas a las que aplica el capitalismo […]". Jiménez 1977: 72.

 estilos musicales, expresión de un tipo de producción y difusión musical que, como actividad artística, era lo concreto o manifestación de ciertas condiciones de producción cultural "artesanal" . Así, la Guardia Vieja

era un tipo o modo de producción musical que provisionalmente podríamos denominar "artesanal", caracterizado por tener ciertos rasgos folklóricos, como ya hemos señalado. La técnica de producción musical era simple y por ello había poca especialización y escasa división del trabajo. Muchas veces el ejecutante o intérprete era el propio compositor. No había individualización del compositor ni tampoco mayor estratificación interna.

Casi no había empresarios ni relaciones contractuales en las pocas etapas productivas, ni tampoco entre el productor y su audiencia. Por otra parte, el creador o productor de la música tenía bastante autonomía y control sobre su producción, la cual circulaba a través de medios orales y canales tradicionales. Finalmente, la audiencia era reducida y prácticamente cerrada, estando en directo contacto con el productor y teniendo una identificación y referencias locales o regionales.

El surgimiento de la Generación de Pinglo fue la expresión de una nueva modalidad en la producción y difusión musical que aparecía como manifestación del desarrollo de nuevas condiciones en la producción cultural, inducidas por los cambios sociales que a grandes rasgos hemos descrito en los párrafos an

teriores. Caracterizado por su "desfolklorización" o pérdida de rasgos folklóricos, es un modo de producción musical que tentativamente podríamos llamar "moderno", el cual se desenvuelve con casi todos los elementos de la producción cultural masiva. Empieza la especialización de tareas y la separación entre el compositor, el "arreglista", el director de grupo u orquesta, el cantante y el instrumentista. Se individualizan los compositores por estilos personales y por una escala de méritos según la popularidad medida por la venta de sus obras. Aparecen los empresarios artísticos para la música criolla y las casas editoras de textos y partituras. Se desarrollan las relaciones contractuales en los diversos aspectos de la producción y difusión, las cuales se vuelven cada vez más complejas. Por otra parte, el compositor y productor directo se vuelve una pieza más dentro de la larga cadena productiva, que empieza a basarse en la dinámica de los medios masivos de difusión. Aumenta también la especialización en el nivel de la difusión. Por último, la relación entre el productor y su audiencia se vuelve masiva, abierta y cada vez más lejana, mediada por los nuevos canales de difusión. Se pasa a referentes o identidades cada vez más amplias y masivas frente a una creciente audiencia, en su mayor parte anónima y que rebasa el

ámbito local y regional.

Algunas de estas tendencias no llegan a desarrollarse del todo hasta después de 1950, como veremos

60 Lloréns Amico en el siguiente capítulo, pero están germinando en la producción musical de Lima desde la tercera década del presente siglo. De este modo, lo que a primera vista se percibe como el surgimiento de nuevos estilos en la canción criolla, y que se nos presentaba como una época de renovación de la música popular limeña llevada a cabo por un grupo o generación de compositores -la Generación de Pinglo-, es en realidad la expresión de la transformación de un modo de producción musical a otro. Esta transformación fue desencadenada en lo fundamental por la introducción de dinámicas de producción cultural moderna que estuvo condicionada por el desarrollo capitalista de la ciudad.

En su proceso de modernización, la producción musical limeña va asimilando durante estos años algunas expresiones costeñas de mayor antigüedad o de variedad local, mientras que la mayoría de estos géneros tendía a desaparecer. Esto se nota en particular con la vertiente afroperuana de la costa central. Por una parte, se introdujeron al valse ciertos rasgos melódicos y rítmicos de la marinera limeña y de la resbalosa. Por otra parte, algunos de los compositores de la Generación de Pinglo surgieron de la población negra de Lima y sus alrededores (cf.: Azcuez 1982e). A la vez, varios compositores criollos no negros hicieron canciones en base a géneros afroperuanos como el *festejo,* pero los adaptaron a los

gustos que imponía la moda cosmopolita (cf.: Castro Nué 1981).

Así, el proceso de ampliación de audiencia significó en la música criolla también la apropiación e integración de expresiones que tradicionalmente só-

lo se practicaban entre sectores restringidos y definidos de la población costeña, como los negros de las zonas rurales y urbanas. En estos procesos debió influir además el desplazamiento poblacional de este sector costeño a principios de siglo (cf.: Azcuez 1982e), cuyos efectos culturales han sido poco estudiados (cf.: Matos y Carbajal 1974; Santa Cruz, N. 1982). Como proceso de cambio cultural, entonces, la música criolla muestra desde esos años una tendencia a la

asimilación y homogeneización de variantes y estilos locales. Esta tendencia se complementa con la de integrar la producción artística popular de la costa central peruana a lo criollo, integración en que lo limeño se vuelve la referencia predominante, llegándose en esta época a identificar progresivamente todo el conjunto bajo el concepto de "música criolla".

2

DEL CALLEJON LIMEÑO

AL PALACIO DE GOBIERNO

LA GENERACIÓN de Pinglo, expresión estilística de un nuevo modo de producir música en los sectores populares limeños, tuvo vigencia hasta cerca de 1950. Esta década marca el surgimiento de nuevas líneas y estilos en la música criolla que representan el desarrollo de las tendencias que mostraba el modo de producción musical moderno. Una de ellas es la profesionalización de los que se dedicaban a la actividad musical criolla, llegándose a la especialización y a la separación entre el músico y su audiencia, al tiempo que la producción y difusión asume plenamente la racionalidad del mercado capitalista. Otra de las tendencias que se desarrolló con fuerza después de 1950 fue la institucionalización del criollismo en clubes o centros sociales, derivando en la asimilación del referente criollo por el Estado como representativo de la música popular nacional. De modo complementario, hay también una creciente aceptación de la música criolla por las clases medias y

altas, que culmina en expresión nostálgica e idealizada del aristocrático pasado limeño y de sus paisajes y personajes señoriales. Por lo demás, hay una intensificación de la tendencia a la asimilación e incorporación de las expresiones locales y regionales de toda la costa peruana, integradas a la vertiente criolla bajo la primacía de la producción musical limeña. Se llega así finalmente a la asimilación de todo lo costeño como "criollo". El desarrollo de las mencionadas tendencias será expuesto en el presente ca-pítulo.

A. *La profesionalización*

Una de las importantes diferencias en la música criolla entre el modo de producción artes anal (Guardia Vieja) y el moderno (Generación de Pinglo) estuvo en el uso de los canales de trasmisión y en su relación con la audiencia. Así, la nueva dinámica de producción musical implicó que los medios de difusión masiva asimilaran la renovada canción criolla a través de sus mismos creadores e intérpretes para extenderse y asentarse en el gusto de la población limeña.12 No es casual, entonces, que los inte 12. Algunos sostienen que fue la emisora *OAX.4B,* de los Grellaud, la primera que difundió valses y polcas criollas como parte de su programación, en el año de 1935 (Santa Cruz, C. 1977: 47). Sin embargo, la radio del Estado *(OAX. 4A)* ya contaba entre su elenco

artístico con "un conjunto típico nacional: 'Los criollos'" (Vargas 1935), el que posiblemente incluyera la música popular limeña en sus interpretaciones. También en ese año se presentaron en la emisora estatal los

64 Lloréns Amico grantes de la Generación de Pinglo sean más recordados que los miembros de la Guardia Vieja por los aficionados a la música criolla. De esta asimilación y amplia difusión se originó en parte la imagen de la "etapa clásica" o de "edad de oro" que se asocia actualmente a la época ubicada entre 1920 y 1950.13

Bajo su nueva dinámica de producción y difusión, la música criolla experimentó notorios cambios en el proceso de su asimilación a la radiodifusión y a la grabación discográfica, lo cual puede observarse en varios aspectos y niveles. Los géneros costeños más antiguos y tradicionales fueron los primeros en verse afectados, llegando algunos al borde de la extinción. La marinera limeña, el *triste* y sus similares, compositores Pablo Casas Padilla y César Santa Cruz Gamarra, integrando un trío que participó en "La hora del aficionado", programa dedicado a los' principiantes, sin discrimi-narse el género o tipo de música. Aparentemente no eran todavía muchos los que se animaban a cantar la música limeña ante los micrófonos radiales. No obstante, al año siguiente esta misma emisora ya contrataba conjuntos populares criollos para actuar en sus espacios musicales (Santa Cruz, C. 1977).

13. En el año de 1935 el pianista y compositor criollo Filomeno Ormeño conoció a Felipe Pinglo, quien ya gozaba de mucha popularidad en el medio artístico, en los estudios de la recién inaugurada radio *Internacional.* Pinglo estaba con el renombrado dúo Costa y Monteverde, quienes iban a estrenar su vaIse *El espejo de mi vida.* Ormeño logró que el autor lo cantara frente a los micrófonos de la emisora para que la misma voz de Pinglo saliera al aire. En octubre del citado año, pocos meses antes de su muerte, Pinglo actuó también en radio *OAXAA* del Estado, secundado por el conjunto Mercedarías para interpretar su valse *Mendicidad* (Collantes 1977).

los géneros afroperuanos y otros debieron reducir su extensión y simplificar sus estructuras originales para ajustarse a las limitaciones que imponía el tiempo de duración en los discos de la época y en las emisiones radiales.

Varios de estos géneros tradicionales constaban de muchas estrofas que se intercalaban con partes instrumentales de ritmo muy pausado y lento, como el *triste,* o eran ejecutados bajo formas de contrapunto y desafío con la intervención de diversos cantantes que manejaban amplios repertorios de estrofas, como la marinera limeña en su forma original.14 Los tres minutos útiles de grabación en los discos de 78 revoluciones por minuto (r.p.m.) acabaron con lo primero y el encumbramiento del cantante solista como

"figura consagrada" en conjuntos y orquestas obró en contra de lo segundo.

El mismo valse criollo fue sometido a un recorte en su extensión. En los que cantaba la Guardia Vieja había hasta cinco o seis estrofas que se intercalaban con el estribillo y con breves partes instrumentales (cf.: Santa Cruz, C.

1977). Durante la época de Pinglo la extensión del texto se redujo por lo general a sólo dos estrofas con un estribillo que se 14. Abelardo Vásquez (1978) llegó a recopilar más de 50 estrofas tradicionales de marinera limeña y otras tantas de resbalosas y fugas para el dictado de su curso en la Escuela Nacional de Arte Folklórico (I.N.C.). Sobre la manera de cantar esta expresión musical afroperuana, puede verse: *Az* cuez 1982a; Carrera Vergara 1956; Santa Cruz, N. s.f.; Vásquez y Lloréns 1978.

66 Lloréns Amico repetía después de cada estrofa. En este cambio influyó posiblemente la noción de tener que ajustarse a la duración de los discos ante la eventualidad de llegar a ser grabados. Con el creciente ingreso a la radiodifusión esta tendencia se reforzó. Los programas radiales debían ceñirse a horarios y duraciones muy precisas, para lo cual debía homogeneizarse la extensión de las canciones. De este modo, las nuevas condiciones de la producción musical introducían una racionalidad distinta a la estructura musical.

Un nuevo recorte en la extensión de los valses fue implementada después de 1950, limitando el texto a una sola estrofa con un estribillo aunque ambos se cantaran dos veces. En parte esta última reducción se motiva en la necesidad de simplificar los textos y melodías para permitir que los intérpretes aprendieran y memorizaran rápidamente los "nuevos éxitos"

sin mayores complicaciones y a la brevedad posible para su ensayo y ejecución. La modalidad de orquestar el valse también debió contribuir a este sentido, ya que muchas veces en este tipo de interpretación se limitaba la participación del

cantante a una sola estrofa mientras que la otra era ejecutada sólo instrumentalmente, según la moda de esa época.

Todos estos cambios no sólo motivaron la composición de textos cada vez más breves y simples. Llevaron también a que en los discos y en las presentaciones radiales no se cantaran usualmente todas las

estrofas de los valses más antiguos y sólo las primeras estrofas de los compuestos en la época de Pinglo. Así, casi todos los valses eran interpretados sólo cantando las primeras partes. De ahí que muchas de las segundas estrofas hayan sido muy poco oídas por el amplio público que tuvo su principal acceso a la música popular a través de los medios modernos de difusión. En la práctica se han mutilado muchos de los valses anteriores a 1950 cuando han sido registrados en discos y al ser interpretados a través de la radiodifusión. Estos cambios, derivados de imposiciones técnicas de la difusión masiva, revierten sobre la práctica musical en términos amplios y globales. La mayoría de canciones que se ejecutan en locales públicos y en fiestas particulares o sociales siguen la tendencia mencionada porque son aprendidas a través de los medios masivos de difusión. De este modo, la nueva dinámica productiva de la música criolla afectó incluso la producción de épocas anteriores.

Considerando otro aspecto, se puede decir que las sucesivas generaciones de compositores criollos fueron perdiendo así su autonomía en este constante proceso que imponía la dinámica de los medios de difusión masiva, dependiendo cada vez más de este funcionamiento,15 Muchos compositores debieron

15. Muchos artistas criollos a fines de la década de 1930 y principios de los años de 1940

pasan a integrar el personal estable de las diversas estaciones radiales limeñas, mientras que otros son contratados regularmente para actuar en los

 acomodarse a la nueva modalidad de la difusión radial, empeñándose por extender su popularidad a través de los programas criollos y llegar a audiencias cada vez más numerosas. Este esfuerzo demandaba la necesidad de componer más temas y con mayor regularidad por tener cada cierto tiempo una nueva canción para estrenar. Ya no se componía sólo por afición sino por el apremio de tener éxitos rápidos aunque pasajeros e intrascendentes. Creció

la tendencia a producir para vender y mantenerse en las preferencias del público.

Por otra parte, algunos compositores formaron sus propios conjuntos para llevarlos a los espacios radiales y dar preferencia a la interpretación de sus mismos temas. Se desarrolló así en ciertos sectores la necesidad de tener espacios radiales para hacer frente a la exacerbada competencia. Estos programas excluían los temas de compositores rivales mientras promovían intensamente los propios. Se introdujo el fenómeno de la moda en el criollismo: temas y compositores del momento eran impulsados

"programas' de auditorio". Algunos no sólo ingresan a la radiodifusión como simples ejecutantes sino que logran tener sus propios programas o hasta la dirección de las emisoras.

Uno de los primeros casos es el espacio criollo "La voz de La Victoria" en radio *Colonial,* hecho por Abelardo Carmona Zegarra, autor del valse *Lucy Smith.* Este programa fue considerado en 1941 por algunos periodistas de espectáculos como "el espacio criollo del año".

Ejemplo de lo segundo es el compositor Filomena Ormeño, quien en 1943 dirigía radio *Lima* (Montera 1976: 59, 68).

por la radiodifusión y por la naciente industria disquera local. Inclusive varios compositores se ligaron a las disqueras como "directores artísticos" y aprovecharon esta posición para obligar que los intérpretes incluyeran uno o dos de sus creaciones en cada grabación, o para imponer determinados estilos y temas según criterios comerciales.

Cabe señalar también otro aspecto de este problema. Muchos de los nuevos compositores criollos se ven inclinados a introducir notorios cambios a partir de géneros foráneos del momento para ganar rápida popularidad en todos los sectores de la población, urgidos por su lucha para destacar y sobresalir. Aparecen entonces algunos compositores que no conocen o no pueden identificarse con la línea criolla de las generaciones anteriores y se afanan por buscar "nuevas expresiones" o "'estilos modernos" que en realidad son trasplantes de géneros internacionales del momento.

En el aspecto de la ejecución e interpretación se notan también cambios

importantes con relación a las épocas anteriores, en gran parte motivados por los adelantos técnicos de la difusión masiva. Por un lado, se alentó el enriquecimiento de la ejecución instrumental porque se hizo posible escucharla mejor gracias a la amplificación electrónica. Los ejecutantes descubrieron así que podían aumentar su participación en el acompañamiento y adornar más sus intervenciones. Por otro lado, la aparición de espacios

70 Lloréns Amico criollos en la radiodifusión estimuló la búsqueda y selección de nuevos valores en la interpretación de la música popular. Surgieron artistas que progresivamente se integrarían a las emisoras.16 Esta tendencia es reforzada por la competencia entre las radios, lo que además enardece la superación del músico. Todo esto separó al intérprete popular del barrio del ejecutante profesional y difundido que tomaba su práctica musical como una carrera hacia la "consagración".

A modo de ilustración de los cambios en la composición de la música criolla, permítasenos citar extensamente las declaraciones del inventor del

"valse replanero" que aparece en los años de 1950. En su afán de buscar raíces populares y un camino muy directo para identificarse con el amplio público lime

16. Hay que mencionar, por otra parte, la modalidad de los "concursos radiales" que empezaban a llevar a cabo algunas difusoras limeñas, de donde surgieron muchos intérpretes que luego se harían famosos. Por ejemplo, el veterano dúo de La Limeñita y Ascoy, que apareció por primera vez en uno de los concursos de radio *Goycochea* en 1938, ganando luego otro evento similar en la emisora *V.V.S.A.* en los meses siguientes. En 1939 este conocido dúo se integró al alenco estable de la difusora estatal. Rómulo Varillas, quien con su voz inconfundible haría muy popular al trío de Los Embajadores Criollos, es otro de los intérpretes que alrededor de 1940 debuta en una emisora participando en un concurso para aficionados.

Es a partir de estos años que los "concursos radiales" se convertirían en una de las principales formas para "descubrir" nuevos intérpretes y compositores de la música criolla.

2/ Del callejón al Palacio 71

ño, introduce una renovación de vals e que alteraba las prácticas de la Generación de Pinglo, cuyos integrantes aparentemente se esmeraban por ofrecer

un texto donde abundaran los giros poéticos y no la jerga criolla. De este modo, lo "popular" tiene un sentido muy distinto para Mario Cavagnaro, creador de esta línea criolla. Estas declaraciones recientes son además muy reveladoras para ver uno de los tipos de profesionalización que se opera en el compositor criollo, el cual para estos años ya tiene desarrollada una racionalidad nueva para la producción musical. Pero dejemos que el propio Cavagnaro nos cuente la historia de su vida como músico y creador de la lí-

nea "replanera" en el valse:

"[...] ¿Mis primeras canciones? Las empecé a hacer en 1951. Fueron boleros porque estaban de moda Los Panchos. Con mi orquesta de muchachos de mi edad, tocaba música tropical, tipo Lecuona que era famosa. Por entonces desconocía la música criolla, la cual recién conozco cuando estoy metido profesionalmente en la música. [En 1951] aparecieron 'Los Troveros Criollos' en un concurso que organizó radio *América.* Yo tenía un programa por ese entonces que se trasmitía los lunes, miércoles y viernes. Como había recibido las puyas de algunas personas que decían que hacía música extranjerizante, estaba medio picón. Yo no podía componer criollo porque no

72 Lloréns Amico tenía raíz. Pero cuando escuché a 'Los Troveros Criollos' cantar *Zapatero celoso* o *La venida del amor,* canciones en las que había alegría, enjundia y no lamentación -que era la idea que yo tenía del espíritu del vals- entonces me dije: 'Así sí puedo. Si la música criolla es así, entonces sí puedo'. Hice *Afana tu estofao,* comenzando con la replana. ¿Por qué? Tal vez el origen esté en que un día, estando en un barcito, escuché a dos tipos hablar en replana y me pregunté:

'¿por qué no uso estas palabras que aún no se han empleado? ¡Total, no hay nada más auténtico!'. Por supuesto que también vinieron las críticas: '¿De qué oscuro callejón habrá salido éste?' y cosas así.

Afortunadamente hubo gente que comprendió y sintió lo que estaba haciendo. Lo que yo hacía era devolverle la música peruana al pueblo, no solamente a la gente del barrio, sino a la de la residencia.

Bueno: ante el ataque a lo que había hecho me vi obligado a componer también *La historia de mi vida, El rosario de mi madre,* para que no dijeran que no podía hacer otra cosa, para demostrar que lo que estaba haciendo, lo hacía como un

aporte. En todo caso, allí está *Yo la quería patita,* incorporada al repertorio de la música del país [.. .]".

(En *La República* ('VSD') Lima, 10/4/1982, p. 11)

2/ Del callejón al Palacio 73

Se puede apreciar por las declaraciones, entre otras cosas, cómo este tipo de compositor hace música por oficio, sin tener la vivencia tradicional criolla de modo directo, ligado además a los resortes de los medios modernos de difusión para tener asegurada la distribución del producto, planificando que tipo de contenido es novedoso y hasta entonces desaprovechado.

A medida que la música criolla ingresaba en los medios de difusión masiva y, por otra parte, se extendía el hábito de consumir estos medios, se terminan de homogeneizar los diversos estilos de los barrios limeños y se imponen líneas e imágenes del valse que responden a la dinámica mencionada al principo de la sección. El público deja de ser una audiencia cerrada y reducida al barrio popular. Los mismos barrios, por su parte, acaban perdiendo sus características tradicionales ante la modernización y el crecimiento urbanos. La audiencia se masifica y se tiende a la estandarización de gustos en lo criollo según el contenido que propagan los medios de difusión. Los músicos de las clases medias y altas van asimilando poco a poco el criollismo en su proceso de cambios y transformaciones. Pero los gustos de las clases medias y altas inducen a una mayor transformación estilística del valse para que termine de adquirir su "nueva categoría".

Aparecen las grandes orquestas de salón que completan la homogeneización de los estilos criollos populares al "traducidos"

74 Lloréns Amico según las modas de la "alta sociedad" con su inconfundible sabor internacional y cosmopolita. Es la nueva forma que permite a la vertiente musical costeña "vestirse de gala" para ingresar a los "grandes salones de sociedad" y a los "primeros escenarios" de la capital.

B. *La institucionalización del criollismo*

El criollismo comienza a institucionalizarse cuando cobra forma orgánica en los "Centros Sociales y Musicales" que se fundaron a partir de la década de 1930. Son inicialmente clubes o asociaciones donde se pretende conservar la tradición

criolla entre *sus* miembros que se sienten unidos por la admiración a un compositor fallecido y quieren preservar su memoria en forma institucionaI. El primero de ellos parece ser el *Carlos A. Saco,* fundado poco después de la muerte del compositor en 1935 (Collantes 1977, Santa Cruz, C. 1977). Luego apareció el *Felipe Pinglo* cuando éste fallece y luego siguieron varios más, aunque no siempre a nombre de algún compositor criollo.

Sus propósitos iniciales fueron ampliados para incluir los de defender la línea musical criolla ante la constante influencia de las modas foráneas; de recrear un ambiente fraternal y amistoso, donde todos sean conocidos y se diluya la separación entre público y artista; y de rescatar la tradición cultural y musical criolla más temprana en sus diversos aspectos,

como la comida, la vestimenta, el habla, los bailes y las canciones (Santa Cruz, C. 1977).

Es interesante destacar el hecho que los "Centros Sociales y Musicales"

aparezcan cuando las transformaciones de Lima están acabando con las características que tenían los barrios populares a principios del siglo XX, mientras que la práctica musical sufre la acelerada desfolklorización y su creciente comercialización. Estos centros se levantan como invernaderos donde se procura guarecer el frágil "ambiente criollo" de la Guardia Vieja, en medio de los grandes cambios sociales y culturales de la ciudad. Por otro lado, estas instituciones eran un lugar donde contrapesar la profesionalización de los músicos y su separación del intérprete de barrio. Es muy significativo al respecto lo manifestado recientemente por el conocido guitarrista Oscar Avilés:

"[. . .] los centros musicales [eran lugares] donde los artistas profesionales bajaban a beber de las fuentes de inspiración, donde los compositores de barrio presentaban sus canciones y uno las aprendía y había un constante aprendizaje [. . .]". (En *Suceso* Lima, 31/10/1982).

Los "Centros Sociales y Musicales" intentaban ser así un lugar donde el artista retornara los vínculos personales con la creación popular y con su público de barrio, en medio de los allegados al criollismo que sienten vocación de portadores y conservadores de

76 Lloréns Amico la tradición popular limeña. Sin embargo, en los últimos años parece haber decaído la actividad de la mayoría de estas instituciones, mientras que algunas de ellas se han convertido en "peñas criollas" comercializadas.

Otra forma en la que se instituye el criollismo brota precisamente como iniciativa de los "Centros Sociales y Musicales". En la década de 1940 se realiza una campaña promovida por ellos para que el Estado peruano reconozca e instituya oficialmente a la vertiente popular costeña como parte del acervo cultural nacional. El Ejecutivo dio así en 1944 una Resolución Suprema creando el "Día de la Canción Criolla", a celebrarse el 31 de octubre de cada año. Se oficializaba de esta manera su incorporación formal a la nacionalidad peruana.

Es importante mencionar que la progresiva asimilación de la música criolla a la "peruanidad" incluye su aceptación y disfrute directo por las esferas gobernantes. Mientras que en las primeras décadas del siglo actual su presencia en los círculos de poder era "clandestina" y en el mejor de los casos anecdótica, ya en los años de 1950 el presidente M. Odría hacía traer frecuente y abiertamente. a Palacio de Gobierno a uno de los más populares tríos criollos del momento. Así, Los Embajadores Criollos eran muy gustados por dicho gobernante, en especial su interpretación del valse *Hermelinda* de A. Condemarin.

2/ Del callejón al Palacio 77

En su desenvolvimiento esta tendencia se aleja cada vez más de la etapa llamada de la Guardia Vieja. La desfolklorización de la música criolla llega entonces a ser casi total. Sin embargo, se va forjando entre sus promotores y admiradores una idealización sobre la "pureza musical y autenticidad" de la vertiente costeña junto con la elaboración de una imagen mítica de la "Lima antigua" y de las jaranas de callejón. Estas percepciones contrastan fuertemente con las difíciles condiciones de vida entre las clases populares de principios de siglo y con el desprecio a sus manifestaciones culturales antes de 1930. La idealización, por otra parte, impide a sus admiradores reconocer las influencias musicales foráneas en el criollismo, ya que se llega a creer que la Generación de Pinglo es la que le otorga "características propias nacionales" al valse y a la polca.

Los procesos mencionados son estimulados en gran parte por la creciente migración de las zonas rurales hacia las ciudades de la costa que se incrementa notoriamente a fines de los años de 1940. Como dice Julio Cotler (1978: 289), este desplazamiento demográfico

"[...] agudizó los sentimientos ambivalentes de desprecio y temor de los tradicionales sectores medios urbanos y de la clase dominante hacia los sectores populares campesinos. En la medida en que la

'indiada' bajaba de las serranías rodeando tumultuosamente las ciuda

78 Lloréns Amico des costeñas, inundando con sus hábitos campesinos y su extraño hablar las ciudades 'blancas y criollas', abriéndose paso y destruyendo 'el puente, el río y la alameda' colonial, desdibujaban rápidamente esa 'Lima que se va'. Temor y desprecio conjugaban los sentimientos de esas clases, que veían en esta marea un peligro contra la propiedad y las 'buenas costumbres de la gente decente'. A los intereses clasistas se sumaban los sentimientos étnicos de los que consideraban tener 'limpieza de sangre'. . ."

Los sectores medios urbanos y la clase dominante de la sociedad peruana tendieron, al parecer, a buscar su propia versión de criollismo frente a la invasión andina. No podían aceptar que los indios y mestizos ofrecieran su arte y su cultura como símbolos populares de la nacionalidad peruana, a la vez que necesitaban alguna raíz propia, algún punto donde apoyarse para 1egitimizar culturalmente su peruanidad. Se refuerza así la imagen de la

"Lima criolla", la Lima anterior a la invasión andina, la "Lima señorial". Se completa esta imagen con una admiración paternalista hacia la "finísima y pura raza negra", oponiéndola a la "mezclada y degradada raza india". Ya podían admitir quizá que el pasado prehispánico había sido indio o, mejor, incaico, glorioso y monumental; pero el presente de la nacionalidad popular debía ser criollo y negroide en sus contenidos cu1

turales y artísticos. Lo andino se relega así a un segundo plano, a una suerte de pre-nacionalidad o "nacionalidad de segunda categoría", lo cual en el arte popular se traduce como lo "vernacular". Dentro de esta concepción, lo criollo aparece como lo "popular", mientras que todo lo andino contemporáneo es lo "folklórico".

Estas inquietudes parecen cobrar cuerpo en la difusión radial de nuestros días cuando la gran mayoría de emisoras limeñas denominan como

"nacional" o "peruana" sólo a la música criolla y costeña: "Esta es la voz y

sentimiento del Perú popular", "el clásico estilo del cantar nacional", "los grandes y los consagrados de la expresión popular", "lo mejor de nuestra música nacional" anuncian los locutores al empezar estos programas, y se escuchan muchos valses, una que otra polca y, al final, una marinera o un tondero. De vez en cuando un género afroperuano, pero nunca un huayno.

Las pocas veces en que se difunde algún tipo de música andina es cuando se toca *El cóndor pasa, Vírgenes del sol o La pampa y la puna,* ejemplos del estereotipo musical de lo serrano que todavía tienen muchos limeños. Como veremos en el tercer capítulo, dichas obras son muestras muy lejanas al sentimiento musical verdaderamente popular y actual de la población andina.

Este fenómeno de promover lo criollo como lo popular nacional se ha hecho particularmente notorio en las celebraciones de Fiestas Patrias de los últimos años (Lloréns 1981a).

80 Lloréns Amico Es importante destacar que desde el mismo Estado se difunde esta imagen musical de lo popular peruano, usando todo su aparato de difusión masiva. Ya no son sólo las emisoras privadas las que propagan su punto de vista particular. El mismo Estado, de modo implícito, está optando así por identificarse con una imagen musical de integración popular, incorporando a la música criolla y costeña como símbolo predominante de unidad cultural y artística. En este sentido, la institucionalización de la música criolla llega a su punto culminante cuando el Estado utiliza a ciertos compositores criollos para asimilados a los mecanismos de propaganda política. La producción musical es usada como instrumento por los sistemas de comunicaciones del gobierno. Su más conocido exponente es Augusto Polo Campos. Su relación con la propaganda estatal empieza en la época del presidente Juan Velasco, cuando hizo el tema Y *se llama Perú,* en el que se expresa una admiración por las Fuerzas Armadas y por el ideal de unidad nacional.

Es la tierra del Inca que el sol ilumina

En la sierra bravía la nieve perpetua

es bandera de paz

Y la tierra serrana nos da a manos llenas el

acero y el pan

2/ Del callejón al Palacio 81

y se llama Perú/ con p de patria / la e del ejemplo

la r del rifle /y la u de la unión [...]

Luego le compuso al régimen de Morales Bermúdez, mediante un contrato con la Oficina de Información del Estado, el valse *Contigo Perú,* en el cual ya no se alude al Ejército pero se insiste en la idea de la unidad y se agrega una mención al deporte para identificarse con los éxitos de momento que lograban futbolistas y voleibolistas:

Eres muy grande, lo seguirás siendo

pues todos estamos contigo Perú.

Somos tus hijos y nos uniremos

y así triunfaremos contigo Perú.

Unida la costa, unida la sierra,

unida la selva contigo Perú.

Unido el trabajo, unido el deporte,

Unidos el norte, el centro y el sur.

¡A triunfar peruanos, que somos hermanos!

Hagamos victoria nuestra gratitud […]

Finalmente, esta vez por encargo del segundo gobierno de Belaúnde, lanzó un nuevo tema: *Cuenta conmigo Perú.* No es casual que Polo sea uno de los más conocidos autores de valses, ya que su obra ha tenido el decidido apoyo de los medios de difusión, tanto en la época en que dependían del Estado mediante su expropiación y control directo por el gobierno

82 Lloréns Amico militar, como en la actualidad cuando sus temas son usados muchas veces de fondo musical en diversos programas oficiales y oficiosos de radio y televisión. De este modo, sus composiciones han sido promovidas

muchas veces como la música popular "representativa" de la nacionalidad peruana.

En una reciente entrevista, Polo comentaba las obras citadas:

"[...] Muchos piensan que [Y *se llama Perú*] se la saqué al gobierno militar, pero fue una protesta contra él, porque justamente Paname-ricana [Canal 5 T.V.] me la pidió y me la pagó. Yo por humillar al gobierno militar, cobré en pasajes -y lo dije muy claro- para ir a ver a mi hijo que está en los Estados Unidos porque en su patria no puede, por falta de libertad. [...] Después, *Contigo Perú* sí fue para ellos [los gobernantes militares], pero les cobré y fuerte para la época. Y ahora a este gobierno democrático le he cobrado y me ha robado. El señor Miguel Alva Orlandini me ha robado el dinero que regalé a Cooperación Popular, porque yo cobré por *Cuenta conmigo Perú* 10 millones de soles con tal que sean tres para mí y siete para Cooperación Popular, regalados por mí, un pobre que ni tiene casa propia ni nada. [...] Además tampoco me han pagado ni lo mío, se los digo y con papeles; yo no tengo pelos en la lengua. Mi talento yo lo vendo. . .

2/ Del callejón al Palacio 83

. . . Yo cobro por mi trabajo como cobra el general por defender su patria o cobra el Presidente por presidir el país. Eso no es merce-nario. . ."

(La República) [VSD], Lima 10/9/1982)

C. *Los fantasmas virreinales*

Otro de los cambios que experimenta la producción musical criolla es cuando empieza a cantarle al pasado aristocrático de Lima. A diferencia de lo que empezaba a vislumbrarse en la Generación de Finglo, esta tendencia no le canta a los personajes populares ni a los ambientes proletarios o a los callejones limeños.

A partir de los años de 1950, estas percepciones se van a expresar en la letra de los valses más difundidos por la radio y la industria disquera. Aparte del muy conocido tema *La flor de la canela* de Chabuca Granda, dedicado a una mujer de "purísima raza negra" según su autora, se le canta también a una Lima cada vez más antigua y remota:

Caricias del recuerdo del ayer

que el viento me regala al rezongar

veo la saya y manto por doquier

de un ahanico escucho el murmurar

la flor de esta Lima virreinal

fue la limeña [...]

84 Lloréns Amico Pregoneros que con potentes voces van

marcando con afán del reloj el tictac

(Maguiña, *A.: Viva el Perú y sereno)* 17

¡Oh Lima virreinal / que en tus balcones

guardas el encanto del ayer...!

Callecitas de antaño / callejas por doquier

Virreyes encumbrados / recuerdos del ayer

Claveles y jazmines / perfuman el jardín

de esta antañera tierra / de Lima virreinal.

(Delgado C., M.: *Callecita de antaño)*

Desde entonces empieza a desarrollarse esta tendencia con algunas variaciones dentro de la producción musical criolla. Aunque todas comparten en grado diverso la nostalgia por el pasado limeño, hay una que lo evoca de manera particular. Es la que podríamos denominar como

"criollismo aristocratizante". La idealización de la "Lima señorial" llega a su máxima expresión en esta línea, rememorándose paisajes y personajes de la aristocracia limeña de principios del siglo XX y sus rezagos actuales. Se incluye una valoración de la "gallardía, caballerosidad y señorío"

17. Es necesario aclarar que la compositora Alicia Maguiña cambió

posteriormente su orientación, acercándose a las expresiones de la música popular andina y rescatando del olvido temas de la Guardia Vieja criolla. En los últimos años, se ha dedicado a componer canciones para niños con ritmos peruanos, además de recopilar la música popular de la costa y sierra peruanas. Véase al respecto: Maguiña, A. 1982.

y la "elegancia y salero" de estos personajes. Por otra parte, se manifiesta una admiración por la "raza negra" como "fina y pura". Desde el punto de vista social, se pierde toda relación orgánica horizontal entre el compositor y las clases populares donde se originó la música criolla. Los "criollos aristócratas" cantan desde su alta posición social inspirándose en sus empleadas domésticas, en la cocinera o la matrona negra, pero rara vez desde una vivencia popular directa. Esta es quizá la línea de la música costeña actualmente más difundida a nivel internacional, tomándosele como máximo exponente de la música popular peruana.

Si se toma el caso de la compositora Chabuca Granda como representativo de esta línea, puede decirse que lo novedoso, desde sus primeras canciones, se encuentra en el aspecto de la letra o texto más que en lo musical, notándose un cambio en la forma y contenido frente a la época criolla anterior. Su poesía es más armoniosa y consistente, eliminada la sen-sación de huachafería en el valse que se produce por el contraste entre el uso de voces literarias mezcladas con expresiones del habla coloquial y por la combinación de niveles de lengua que pretenden ser cultos con términos cotidianos. Además, esta compositora dejó de lado el valse "llorón" o de contenido trágico y fatalista, pero también suprimió toda sombra de tristeza y conflicto en las figuras populares que retrata en sus versos iniciales.

 Es interesante destacar que Chabuca Granda tuvo una segunda etapa en su producción musical, la cual está marcada por cierta preocupación acerca de la problemática social. Una de las primeras obras que muy sutilmente expresa esta preocupación es *Mi bello durmiente*, compuesta según sus propias declaraciones como reacción al triunfo de M. Prado en las elecciones presidenciales de 1956. Esta etapa se extiende durante los años de 1960 con las canciones al poeta J. Heraud *(Las flores buenas de Javier)* y a la convulsión campesina y guerrillera de esa década *(La herida oscura),* culminando con su reconocimiento a las reformas sociales emprendidas por el

gobierno de J. Velasco *(Paso de vencedores).*

La última etapa de Ch. Granda está volcada a la búsqueda de las raíces afroperuanas de la música criolla y costeña en general. Asimila los aspectos rítmicos e instrumentales de lo negro, llegando a cerrar su ciclo productivo reinterpretando sus primeros valses en base a los géneros costeños y afroperuanos como el *tondero,* la marinera, la *zamacueca* y el *landó.* De este modo, la autora expresaba su intención de integrar lo costeño y afroperuano a lo criollo.

Es importante señalar, sin embargo, que la primera etapa creativa de Chabuca Granda fue la que alcanzó mayor difusión y reconocimiento que las posteriores, sobre todo en los medios culturales oficiales. Esto podría explicarse porque la compositora representó la apropiación plena de la música criolla por

los sectores medios y altos de la sociedad peruana. Con sus versos les demostró que el valse podía cantarle a ellos y a su mundo, pero con "clase y altura", superando la huachafería generalizada en los textos criollos de la época. Ella modificó esta expresión popular de tal forma que los miembros de las clases altas pudieran identificarse en ella y aceptarlade manos de un miembro de su propia clase, que no se había descastado al recoger la música criolla sino que la había "elevado" y "dignificado" para obtener un reconocimiento completo.

D. *La integración costeña*

Antes de desarrollar el tema de esta sección, cabe destacar la existencia de una línea en la producción musical limeña que aparece en la década de 1950 y que en cierta forma ofrece una respuesta crítica a las anteriores, tratando de rescatar lo que sus representantes consideran el carácter popular del criollismo. Sin embargo, sus esfuerzos enfrentan dificultades en todos los niveles, por lo que se ubica en una posición relativamente marginal frente a las otras líneas de producción musical limeña. Desde los propios medios de difusión, tan obsecuentes con las modas foráneas que apenas ceden un espacio a la música peruana, pasando por la manipulación estatal y los problemas laborales y autorales de los compositores, hasta la carencia de una amplia base social donde sustentar una difusión alternativa de sus obras, son

 todos grandes obstáculos para los compositores de esta línea.

Quizá el más conocido de ellos, aunque no el único, sea Manuel Acosta Ojeda, quien ha logrado nuclear un reducido grupo de autores que comparten en mayor o menor grado sus posiciones críticas. Esta línea, por otra parte, conserva la inclinación a componer valses y otros géneros criollos con letra "social" o

"testimonial". Pero, a la vez, es poco conocida precisamente porque no recibe apoyo de ningún tipo.

Para completar a grandes rasgos una visión global de la producción musical criolla, se pueden mencionar los siguientes procesos que en estas últimas décadas apuntan hacia la definitiva desfolklorización de esta vertiente y su asimilación e integración de lo costeño. Por un lado, se van extinguiendo muchas de las más tradicionales expresiones culturales de la población negra, cuyas funciones recreativas e informativas son reemplazadas por los medios modernos de difusión. 18 Al mismo tiempo, a partir de 1940 son recreadas las coreografías de algunos bailes afroperuanos como el *festejo* por los pocos portadores de 18. La década de 1930, por ejemplo, "[...] puede tomarse como punto de partida de la curva descendente de la afición por las décimas [en la población negra de la costa central peruana]. Esta misma década marca el [inicio del] desarrollo de la radiodifusión peruana que, al menos en sus comienzos, asume en alguna medida parte de la función recreativa e informativa que cumplieran durante varios siglos nuestros decimistas [.. .]." Santa Cruz, N.

1982: 97.

la tradición negra que aún sobreviven, quienes fijan así los pasos básicos con que ahora se conocen estos bailes (Santa Cruz, N. 1982). De este modo, se formaliza y sistematiza en Lima una parte de la vertiente negra en proceso de extinción, siendo enseñada bajo estas formas en "escuelas de danzas folklóricas". Como parte de esta tendencia se puede señalar también que su integración a la vertiente limeña se refuerza a partir de 1950 con la venida a la capital de grupos afroperuanos de danzas provenientes de Chincha y Cañete. Se organizan en esos mismos años compañías de bailes negros sobre la base de intérpretes de la misma capital para la difusión en teatros y locales públicos de la música y danzas afroperuanas (Vásquez 1982).

Por otro lado, ciertos elementos de la música afroperuana son asimilados en las

últimas décadas al valse y a la polca limeños, tanto en lo instrumental como en lo rítmico y melódico. En el primer aspecto se puede mencionar el *cajón.* Este instrumento de percusión se comienza a introducir en el acompañamiento de valses y polcas recién a fines de los años 1950, lo cual era algo nunca visto en los ambientes tradicionales porque hasta entonces el *cajón* exclusivamente se usaba para ejecutar la marinera limeña y norteña, el *tondero* y los géneros afroperuanos (Santa Cruz, C. 1977; Azcuez 1982a, b).

La nueva modalidad se fue implementando en las actuaciones públicas y extendiendo a través de la difusión radial

90 Lloréns Amico y fonográfica hasta el punto que en la actualidad el *cajón* se ha integrado como instrumento básico en los conjuntos criollos. La incorporación de este instrumento es tal que muchos aficionados a la música criolla suponen que el valse siempre se acompañó con *cajón*, sin imaginarse que es una práctica iniciada y popularizada sólo en los últimos treinta años. En el aspecto rítmico, se han adaptado elementos afroperuanos en el valse hace pocas décadas hasta el punto de inventarse mezclas como el "valsongo", el "vals-zambo", el "vals-marinera" y el "valsón". En años recientes se ha puesto de moda también el "valslandó". Se toman melodías de valses antiguos para

"arreglados" en ritmo de *landó,* supuestamente una danza afroperuana tradicional, y los compositores del momento buscan "meter el *landó* dentro del valse [...] incluso tienen la osadía de poner en [la etiqueta del] disco:

'vals-landó' [...]", inventándole un nombre al híbrido en boga (Vásquez 1982). También se habla en estos tiempos de "valsear festejos", siendo todas novedades que promueven los medios de difusión. Parte del tercer aspecto se puede ejemplificar con las últimas composiciones de Chabuca Granda, en las que intenta incorporar la zamacueca y la marinera limeña al valse y busca beber en las fuentes melódicas de la tradición afroperuana.

Con respecto a la integración de la música popular de la costa norperuana, se recordará que a partir de 1950 los valses de estilo provinciano norteño

se hacen muy populares en Lima, junto con las marineras trujillanas y chiclayanas y los tonderos piuranos. Para César Santa Cruz (1977: 54-55), la llegada a Lima de intérpretes y compositores provenientes de las provincias

costeñas luego de la Segunda Guerra Mundial enriquece y renueva al valse criollo al introducir mucho del sabor local que traen de sus regiones de origen, logrando gran aceptación del público limeño; en poco tiempo, se integran en conjunto como un "simpático miembro de la familia criolla". El más conocido de los autores de esta variación regional es Luis Abelardo Núñez, quien compone valses norteños, marineras norteñas y tonderos.

Nacido en Ferreñafe, Lambayeque, "altera el panorama musical limeño con sus contagiosas melodías provincianas", según Acosta Ojeda (1982a):

"Vende gran cantidad de discos, con el consiguiente éxito económico, que hace que muchos autores limeños y sureños se lancen en feroz competencia por hacer el valse 'más norteño', o sea 'más comercial' [. . .]". Es así que el

"estilo norteño', la variante musical de la región norcosteña, es integrada a la vertiente criolla y asimilada por los medios de difusión para lograr un asentamiento definitivo en los gustos populares. Se forja entonces la identificación de todo lo regional costeño como parte de lo "criollo" peruano centrado en Lima.

A pesar de la amplia popularidad alcanzada por el "estilo norteño", la música limeña predominó sobre

92 Lloréns Amico lo "criollo costeño" gracias al acceso relativamente temprano que los compositores capitalinos lograron en los medios de difusión masiva. Sin embargo, tampoco se recogió por completo la producción de la Guardia Vieja de Lima y menos aún las expresiones regionales o locales más tradicionales de toda la costa peruana. Fue básicamente la producción musical de la Generación de Pinglo la que se propagó hasta que los compositores surgidos a partir de 1950 impusieron sus estilos según los fenómenos descritos a lo largo del capítulo. Por todo lo expuesto, lo "criollo"

en la música popular peruana del siglo XX puede entenderse como un proceso de confluencia de las diversas expresiones y variaciones locales que se van integrando y homogeneizando en una dinámica de adaptar la materia prima musical nacional a las formas y gustos que la moda impone sobre la audiencia, según vimos en el capítulo anterior, resultando en la vertiente limeña. Esta vertiente regional limeña, a la vez, va asimilando progresivamente las otras manifestaciones regionales costeñas, gracias a la creciente migración de costa a

costa, de zonas rurales a urbanas y de las provincias del litoral a la capital del país que permite la presencia e incorporación de artistas y públicos regionales en el centro de la producción musical. Este proceso es reforzado por la propagación de los medios de difusión moderna que irradian dichas manifestaciones desde Lima. Aunque se mantiene cierta diversidad dentro de la vertiente costeña, lo limeño tiene predominancia sobre el

resto de lo costeño, y en su conjunto son promovidos como la versión de lo nacional en la música popular. Todo lo anterior está estrechamente relacio-nado a las tendencias ya señaladas de la manipulación de lo "criollo" por los gobiernos de turno a través del Estado; y de su desarrollo como expresión nostálgica e idealizada del aristocrático y colonial pasado limeño, la cual predomina sobre las variaciones costeñas regionales.

Después del relativo apogeo que tuvo en las décadas de 1940 y 1950, la música criolla en la radiodifusión limeña empezó a perder espacio durante los años de 1960, siendo desplazada por dos vertientes foráneas que llegaban bajo formas renovadas. En primer lugar, se puede mencionar la llamada

"música juvenil moderna" proveniente de los países anglosajones. En el Perú, esta vertiente empieza a ganar los medios de difusión a mediados de la década de 1960. Varias emisoras radiales limeñas que en los años anteriores habían dado considerable apoyo a los artistas criollos, llegando incluso a promoverlos hasta lograr amplia popularidad, reorientaron sus programas hacia la nueva música en boga. La tendencia se agudizó en los años de 1970

cuando más emisoras se sumaron a la propagación de la vertiente

"moderna", cambiando rápidamente de contenidos para dar preferencia a los temas de moda.

La otra vertiente foránea que se introdujo bajo estilos remozados en los últimos diez o quince años fue

 la llamada "tropical". Esta es la de origen caribeño y centroamericano, que tuvo también un resurgimiento a nivel internacional en la llamada *salsa* y que fue asimilada por varias emisoras "populares" de Lima hasta llenar la mayor parte de sus programaciones. Muchas de estas difusoras, como

las anteriores, se habían caracterizado por su apoyo al elemento nacional costeño, hasta el punto de tener músicos criollos como parte de sus elencos estables. Sin embargo, fueron dejados de lado desplazados por el ingreso de las vertientes foráneas que impulsaba la industria fonográfica internacional.

Sólo la música de la sierra peruana, gracias a su singular diversidad regional y cantidad de intérpretes populares, por su amplia base social con identidades culturales diferenciadas de lo cosmopolita, podría llegar en las décadas posteriores a 1950 hasta superar la producción y venta de discos foráneos en el Perú. Junto a este proceso, iría ganando espacio en las diversas radios limeñas, hasta llegar a la fundación de una emisora dedicada a su difusión en la década de 1960 y luego varias más. Es el proceso que se verá a continuación.

II

los andinos

3

LA OPERA TAHUANTINSUYANA

Y EL "FOX TROT INKAICO"

HASTA AHORA hemos estado considerando extensamente la situación de Lima y el desarrollo de los medios de difusión en el ámbito urbano. Esto se debe a que el propio crecimiento de los medios modernos estuvo centrado por mucho tiempo en la capital, sin llegar a propagarse significativamente en el interior del país hasta la década de 1950. Nada parece indicar que los géneros populares y folklóricos andinos sufrieron en sus lugares de origen el impacto de los medios de difusión masiva sino hasta mediados del presente siglo. Debió ser muy escasa la penetración del fonógrafo, del cine y de la radiodifusión en los sectores más populares de la sierra, tanto por razones técnicas como por las económicas. Los bajos ingresos monetarios y la falta de electrificación de las zonas rurales son factores que empezarán a ser superados cuando se extiendan los hábitos urbanos de consumo y se conviertan en está

98 Lloréns Amico mulo para adquirir estos artefactos. Por otra parte, la introducción de los transistores y la aparición de los radios y tocadiscos portátiles permitirán después de 1950 vencer los límites de la falta de electricidad en el campo.

Sólo a algunas capitales departamentales y a las ciudades más grandes debió llegar en las primeras décadas del siglo la novedad y los efectos de los medios modernos de difusión.

A pesar de ciertos cambios atribuibles a la modernización e introducción del comercio, como la aparición de autoría conocida en la canción popular andina en algunas zonas de la sierra (Arguedas 1940), la producción musical tradicional de los sectores populares de la sierra no fue desplazada por las modas foráneas o por el consumo del fonógrafo. Hasta en las zonas más desarrolladas, como los núcleos mineros de la región central, no se conocía este medio de difusión antes de la década de 1930. Los trabajadores mineros siguieron recurriendo a la canción popular andina (huaynos y mulizas) para expresar incluso sus experiencias en la proletarización (Cf. Bonilla 1974: 28-32), aunque su difusión fuera a veces por medios impresos (cancioneros y hojas volantes) y sus autores se pudieran individualizar y hacerse también muy conocidos. Solamente en los sectores de las clases altas, en los hacendados y en las aristocracias locales, la

música norteamericana reemplazó, a través del fonógrafo, a los géneros tradicionales en sus fiestas y reuniones sociales. Argue

3/ Opera tahuantinsuyana y "fox inkaico" 99

das (1958) ilustra este proceso para el caso de Huamanga. De este modo, los medios de difusión no alcanzaron a la mayoría de la población, a diferencia de lo que se observó en Lima durante estas décadas. Pero todas estas observaciones sólo podrían confirmarse con un estudio profundo, extenso y multidisciplinario de la creación popular andina, el cual hasta ahora no se ha realizado.

Sin embargo, en Lima se tuvo durante mucho tiempo una imagen bastante peculiar de la música andina, conociéndola en formas muy diferentes a las que se practicaban cotidianamente en ciudades, pueblos y comunidades serranas. Son formas que van cambiando al influjo de la moda y de los gustos de la población capitalina. Son precisamente estas formas las primeras que aparecen en los medios modernos de difusión, por lo cual se hace imprescindible seguir brevemente su evolución.

A. *Las adaptaciones eruditas*

En sus primeras y más eruditas versiones, la música andina se conoció en Lima como una adaptación de algunas melodías y escalas pentafónicas tradicionales peruanas a formas musicales europeas, cuya expresión más difundida fueron las llamadas "óperas inkaicas". Se tomó con mayor frecuencia el modelo italiano de ópera del siglo XIX, teniendo su más amplia difusión en Lima en las dos primeras décadas del siglo actual sobre la base de este molde.

100 Lloréns Amico Ejemplos de esta tendencia son las óperas *Ollanta* (1900) y *Atahuallpa* (1906) de J.M. Valle Riestra, compositor limeño de formación netamente europea y con estudios en los centros musicales más reputados de la época.

Existieron además versiones más elaboradas, como el poema coreográfico *Sacsahuamán* (1928) de T. Valcárcel, también de formación europea y con gran prestigio en públicos internacionales, obra que fue presentada durante una fiesta en honor del presidente Leguía y con la participación artística de damas de la aristocracia limeña. Tanto los compositores como los intérpretes y su reducida audiencia pertenecían a la clase media o a los sectores más altos y europeizados de la sociedad nacional, lo cual indica la lejanía entre estas formas artísticas y las

manifestaciones populares y tradicionales de la sierra.19

Más cerca de la música tradicional andina y también de los sectores populares urbanos estuvo la obra de Daniel Alomía Robles, quien estuvo dedicado por muchos años a la recopilación del material popular andino en los propios lugares de origen. No obstante, este autor organizó sus recopilaciones bajo las formas operáticas en boga -*Illa Cori* (1911)-, o bajo formas más populares en el gusto limeño, como su famosa zarzuela *El c6ndor pasa* (1913). Esta obra se estrenó en el Teatro Mazzi de la capital y se

19. Véase al respecto, Pinilla 1980: 509 y ss., Basadre 1964: 4613 y ss. y también Valcárcel 1981: 218 y ss.

dio tres mil veces durante cinco años (Pinilla 1980: 516). Aunque Basadre (1964: 4650) atribuye el éxito en gran parte a la música, la cual dice que impresionó favorablemente al auditorio, es más probable que la singular popularidad de la obra respondiera a su argumento: a diferencia de las obras

"inkaicas" anteriores, no se trataba de temas clásicos del imperio tahuantinsuyano sino del problema moderno de la presencia norteamericana en la región minera de la sierra central. En la zarzuela se representa la explotación del patrón extranjero sobre el trabajador indígena, a la cual se suma el vejamen del honor. La venganza del trabajador contra el patrón sólo desemboca en la llegada de un nuevo patrón extranjero; y el cóndor que vuela en las alturas es el símbolo de la ansiada libertad.

Para comprender el éxito de la obra, se debe recordar que en el año 1911

ocurren graves accidentes en las minas de la sierra central, lo cual influyó en la opinión pública desencadenando una fuerte presión sobre el Congreso para la aprobación de la ley de accidentes de trabajo de José M. Manzanilla (Cotler 1978: 170). Es casi seguro que esta circunstancia predispusiera de modo favorable a la obra el ánimo del público limeño y motivara su éxito inicial. Quizá el mismo Robles y su libretista, Julio Baudouin, se inspiraron en la referida tragedia minera.

A pesar de la gran difusión que tuvo *El cóndor pasa*, llegando a una audiencia más extensa y popular

102 Lloréns Amico que la de los otros autores mencionados, y no obstante su contenido nacionalista y reivindicador, sus autores no eran de extracción popular ni tampoco las formas musicales se presentaron en su expresión más tradicional vigente en la sierra. Su vasto público, además, era urbano y capitalino: la obra estaba hecha para satisfacer las formas y gustos teatrales de Lima.

En las primeras décadas del siglo XX hay una producción abundante de ambos tipos de música con inspiración andina, aunque predomina ampliamente el tema "inkaico" y la forma erudita europea. Sin que ninguna de estas iguale la popularidad de la zarzuela de Robles, la cual hemos tratado de explicar en las especiales circunstancias del momento, todas ellas se pueden inscribir en un movimiento artístico general, denominado Indigenismo. Durante esta época se había despertado el interés en la situación del indígena, motivado por la movilización campesina de la sierra.

Aparecieron entonces muchos trabajos intelectuales y jurídicos denunciando el gamonalismo y la explotación que los enclaves ejercían sobre la población campesina e indígena (Cotler 1978: 167-168). Este interés se expresó también en la literatura y en la plástica. A pesar de todo, dicha producción artística sólo tiene de indígena el tema o la inspiración. Ni los creadores, ni el vehículo expresivo, ni la audiencia son indios o campesinos. Como dice Arróspide de la Flor (1979: 458), adaptando

una frase de Mariátegui, "en las años veinte de este siglo, los nuevos emancipadores, en el universo espiritual de las intelectuales y artistas, hicieron 'la revolución para el indio pero sin el indio'. .."

En algunas de estas formas debió aparecer por primera vez la música andina en la rodia difusión y en la producción discográfica. Es posible que la emisora estatal *OAX*, al transmitir las ceremonias oficiales, las funciones teatrales y las agasajos al presidente Leguía, incluyera la música "inkaica" de los compositores eruditos que se ejecutaba en alguna de estas ocasiones. A principios de la década de 1930, la radio OAX contaba además con varios conjuntas estables, entre ellos "el Cuarteto" Inkaico de Cámara, fieles intérpretes de la música folklórica peruana [sic], dirigidos por el Prof. Félix Francisco Castro [...]" (Vargas 1935). El mismo nombre del grupo musical citado nos indica su poco carácter andino tradicianal y nos hace pensar en una agrupación de tipo erudita, como son los

conjuntas de cámara. Esta idea se confirma al escuchar los viejoas discoas que grabara en la década de 1920

el mencionada grupo musical. Es pasible que este elenco artístico se de 20. Hemos podido escuchar los discos que grabara este cuarteto en la decada de 1920, gracias al programa radial "El rincón del recuerdo", que dirige el Sr. Ricardo Estremadoyro en *Radio Nacional.* Este cuarteto estaba conformado por dos quenas, un violín y un piano, combinación instrumental que no es usual en la música popular de la sierra peruana (cf.

Instituto Nacional de Cultura 1978).

104 Lloréns Amico dicara a interpretar las composiciones de los autores citados.

B. *La divulgación cosmopolita*

A partir de la década que empieza en 1920, la música andina pasará por otra forma de adaptación a los cambiantes gustos de la capital. La zarzuela empieza a decaer como espectáculo masivo y el desarrollo de los nuevos medios de difusión impone una forma diferente de escuchar la música. Surge así otra manera de presentar el mundo andino a los habitantes de Lima, tan alejados de la realidad serrana hasta estas primeras décadas del siglo XX. Es la imagen popular que se forja en la población urbana sobre el Perú indígena que habitaba en los Andes. De este modo, algunos de los recopiladores y adaptadores de la música serrana logran un éxito inesperado. Uno de ellos fue el ya mencionado D. A. Robles.

Luego del éxito de la zarzuela *El cóndor pasa,* la obra de Robles tendrá gran popularidad en el país y también en el extranjero, pero bajo formas renovadas, llegando al disco y a la radiodifusión. Este músico salió del Perú en la década de 1920. Luego de residir algún tiempo en La Habana, se radicó durante diez o doce años en los Estados Unidos donde pronto se hizo conocer y logró difundir, gracias al interés por lo exótico de diversas empresas e instituciones musicales, algunas de las muestras de la pentafonía indígena que había recopilado durante sus

viajes por los Andes peruanos, pero "arregladas" por el propio coleccionista o por alguno de esos colaboradores técnicos tan comunes en la vida musical

norteamericana. Fue así como el *Himno al Sol,* una de las más logradas melodías de Robles basada en la música tradicional andina, llegó casi a la popularidad a través de discos y también por medio de ejecuciones públicas y radiales a cargo de bandas de músicos, en ocasiones conducidas por notables maestros (Raygada 1945: 916).

Estimulados por el éxito de D. A. Robles, aparecen a lo largo del país varios "arreglistas" que recogen las antiguas canciones serranas y las convierten en temas populares en las grandes ciudades, logrando muchas veces amplia difusión. Así el caso del tema *La pampa y la puna* del trujillano Carlos Valderrama, músico "intuitivo" que tuvo mucha popularidad en el país y en el extranjero (Basadre 1964: 4616). Su canción mencionada, que no tiene en realidad ninguna filiación folklórica o popular andina, fue vulgarizada como "autentico folklore" entre los limeños, y es muy conocida hasta nuestros días como tal. En el sur tenemos un caso semejante con Benigno Ballón Farfán, quien recogió motivos populares arequipeños como los carnavales, yaravíes, pampeñas y marineras, para darles formas musicales menos indígenas y más cercanas a los oídos de la población urbana; también compuso temas en ritmos de moda durante estos años, como el *fox-trot,* el *char*

106 Lloréns Amico *leston,* e incluso un *Arequipa jazz* (Díaz, 1981). Más al suroriente aparece Rosendo Huirse en Puno, recopilando los huaynos indios y mestizos del Altiplano para ponerles letras en castellano y "arreglarlos" para instrumentación y orquestas de tipo occidental, grabando a veces huaynos en tiempo de *fox-trot* en los años 30; su tema *Quisiera ser picaflor,* otro de los modelos de música "indígena" para los capitalinos, es quizá su canción más difundida.

Con la gran boga de los ritmos foráneos, reforzada por el aumento del consumo disco gráfico, los recopila dores de temas serranos tradicionales encontrarían entre 1920 y 1940 formas más simples y de mayor divulgación al amoldarse a los géneros de moda que llegaba de Norteamérica. Aparecen géneros híbridos como el "fox inkaico" o "fox-trot inkaico", el "camel-trot inkaico", el "swing inkaico" y otras mezclas tanto o más insólitas, pero que se originaban dentro del proceso descrito. El crítico musical Carlos Raygada llamó a este fenómeno "la falsificación folklórica", definiéndolo como un caso de adaptaciones falsas del mestizaje entre lo indígena y lo europeo, ensayos destinados al halago de los gustos simples:

"[...] Tal vicio consistía en la adulteración irresponsable del carácter de aquellos motivos seculares, convertidos, a la buena de Dios, en triviales cancioncillas cuya deformación, al ser vertidas a través de los nuevos medios de

difusión, recibía el candoroso pero muy impresionante calificativo de 'estilización', hoy de moda en todos los barrios y muletilla soco-rrida de los locutores de radio, nuevos y apasionados colaboradores en la tenaz empresa de vulgarización pseudomusical que gracias a tan propicios medios técnicos llega a todos los puntos del territorio y

-lo que es peor aún- también al extranjero. Las empresas de discos fono gráficos y rollos de pianola de los Estados Unidos, impresionadas más por el exotismo que por un mérito artístico que no parecen discernir con cabalidad, contribuyen a la difusión de la llamada 'música incaica' y encumbran a una relativa popularidad a algunos de sus más tenaces cultores, que durante largo tiempo mantienen una posición espectacular, de la que deriva una propaganda propicia a la producción en gran escala de 'foxtrots inkaicos', tan absurdos como lo serían unos 'minuetos japoneses' o unas 'matchichas escandinavas' . . . [. . .]".

(Raygada 1945: 915).

Este fenómeno formaba parte de un proceso generalizado entonces en toda Latinoamérica, el cual no ha sido estudiado aún con la profundidad que merece. Sin embargo, se tiene una idea del proceso en términos globales, destacando sus aspectos negativos en forma crítica:

"[...] 'Las víctimas de las plagas permanentes del capitalismo yanqui: el desempleo, la discriminación racial y el hambre' creaban una música-materia-prima que sería capturada por los magnates de la fama. Mientras morían de hambre los negros creadores del jazz, las orquestas blancas que lo ejecutaban se enriquecían. Mientras se ignoraban los derechos de autor de Rafael Ortiz por la conga *Uno, dos y tres,* se enriquecía y adquiría más fama Xavier Cugat con el arreglo para su orquesta de la misma conga con el nombre de *One, two, three, quick!* 'La música afroantillana y muy particularmente la de Cuba, así como la brasileña, fueron focos de atención y víctimas propiciatorias del neocolonialismo cultural desde el momento mismo en que los magnates de la industria musical

comprobaban el éxito pecunario de su "experimento piloto".' . . ."

(Linares, 1977: 83)

Pero detrás de los individuos que se enriquecían estaban las disqueras y el conjunto de la industria cultural que sacaba los mayores dividendos en esta explotación comercial del arte popular. Los "arreglistas" y compositores eran muchas veces instrumentos inconscientes de esta vasta maquinaria.

Ellos estaban penetrados por la música superficial que les llegaba del extranjero a través de los medios de difusión masiva, obligados así a crear una "música nacional"

que pudiera tener irradiación cosmopolita, para lo cual debía estar hecha a semejanza de lo que se vendía a nivel internacional. Se seleccionaba entonces aquellas melodías y elementos musicales que permitieran ciertas réplicas de los elementos de estilo que llegaban desde afuera. Pero también se veían forzados los autores a simplificar aquellos otros materiales artísticos que sostenían la tradición popular para homogeneizarlos y crear géneros de fácil venta en el público urbano que había sido conquistado por la música de moda.

La superficial adaptación del arte popular andino a los gustos cosmopolitas condujo también a la elaboración de imágenes idílicas o románticas sobre el indígena en los mismos textos de las canciones. A continuación ofrecemos la letra del "fox-trot inkaico" *Cuando el indio llora,* compuesto en la década de 1930 por el autor chiclayano Carlos A. Saco, quien también incursionara en la música criolla. En esta canción se revelan algunas de las ideas y visiones que tenían los habitantes urbanos sobre la situación del poblador serrano. Nótese además que se le atribuye al indio una añoranza del imperio incaico.

Cuando el indio llora

Son los rayos del sol,

luz y vida en el ser.

Herencia paternal amor y fe

de de la *tribu imperial.*

110 Lloréns Amico Cuando el sol oculta su ardiente resplandor

es cuando el indio llora trémulo de dolor.

Y convierte su llanto

en notas de quena.

Muy grande es su dolor:

El indio gime por su rey y señor.

La aldea duerme y ya todo es bonanza,

el sol no alumbra y sus luces ya se han ido.

En el silencio de las noches sin estrellas

el indio llora, el indio gime por su dios.

("Fox Inkaico" de Carlos A. Saco)

Si bien la dinámica de los medios modernos de difusión condicionaban la creación y circulación de versiones adulteradas del arte popular, había otros fenómenos locales que resultaban determinantes. A la no existencia en Lima de un público que pudiera gustar de, e identificarse con, la música andina en sus expresiones más populares y tradicionales, tal como se ejecutaban usualmente en sus lugares de origen, se sumaba la falta de un mercado disco gráfico de consumo interno que llegara a las audiencias serranas populares.

Aunque el número de residentes provincianos en Lima era importante, la mayoría provenía de las capitales departamentales, como lo demuestran los

censos de 1920 y 1931.21 Al parecer, se trataba de individuos pertenecientes a las clases medias o universitarios que venían a seguir estudios superiores o a incorporarse al periodismo y a las profesiones liberales (Burga y Flores Galindo 1981: 169). Este tipo de migrante difícilmente compartiría la cultura musical y

artística de las clases populares serranas. Por su formación urbana y por sus aspiraciones, eran más bien la base social del movimiento artístico y cultural del Indigenismo. De este grupo también salían varios de los compositores que hemos llamado "inkaicos" de formación europea y casi todos los "recopiladores-arreglistas" de la música andina. De este sector precisamente emergieron los "fox-trots inkaicos" y la "falsificación folklórica" que definiera el ya citado Raygada.

C. *El Cusco como imagen de lo andino*

Este problema no sólo afectaba a las clases medias de origen provinciano. Hasta los compositores serranos de la extracción más popular que ya empezaban a residir en pequeño número en la capital no podían resistir entonces la presión de la moda foránea. Temían quizá quedarse sin público en Lima si no se acomodaban a los gustos en boga. Incluso los migrantes de origen campesino, procedentes de los distritos más apartados de las provincias andinas

21. Véase: PERU 1927, Jiménez Correa s.f., y Laos 1929.

112 Lloréns Amico tenían entonces mucho temor y vergüenza de cantar los géneros más difundidos en sus lugares de origen. En los testimonios y entrevistas que tenemos de este tipo de migrantes se coincide en destacar este hecho, al recordar sus primeros anos en Lima, entre 1920 y 1940.

Sólo empieza a cambiar un tanto esta situación alrededor de 1940, con la incipiente actividad que algunos artistas populares andinos comienzan a desplegar en los barrios populosos de la capital. A pesar de que la migración de sectores campesinos no era un fenómeno nuevo, estos provincianos tenían en Lima muy escasas posibilidades de ver o de presentar públicamente sus tradicionales actividades musicales y festivas. Ya hemos señalado en otro lugar (Núñez y Lloréns 1981b) que las pocas presentaciones de este tipo hasta casi 1940 se hacían para el Festival de la Pampa de Amancaes, encuentro inicialmente promovido por el Concejo Distrital del Rímac y respaldado en la década de 1920 por el régimen de Leguía, como parte de su política de patrocinio al sector indígena. En estas ocasiones se celebraba el Día del Indio, con la presencia de algunos conjuntos musicales de la sierra.

A veces, el grupo ganador de la vertiente andina o "vernacular" llegó a grabar su tema participante en discos de venta comercial (Vivanco 1973), lo cual era una

excepción dentro de la producción fonográfica.

3/ Opera tahuantinsuyana y "fox inkaico" 113

Esta situación se mantuvo hasta 1938, momento a partir del cual empiezan a surgir en Lima los primeros "coliseos folklóricos", locales populares que habitualmente servían corno escenarios deportivo pugilísticos, pero que principian a alternar el boxeo y la lucha libre con la actuación de

"compañías de danzas vernaculares". Durante la siguiente década van apareciendo ya, bajo carpas de circo y otros precarios ambientes, lugares dedicados exclusivamente al público migrante de extracción popular y a sus manifestaciones artísticas. Pero esta actividad inicial de los músicos populares andinos en la capital no estuvo completamente libre de las presiones ideológicas y culturales metropolitanas. Tanto el desprecio secular por las clases populares serranas, como los modelos artísticos promovidos en las décadas anteriores por los compositores llamados "inkaicos", sumados al fenómeno ya descrito de la "falsificación folklórica", se dejaron sentir en las manifestaciones artísticas llevadas a estos escenarios urbanos. Bajo el influjo de esta atmósfera cultural, los músicos populares se dejaron arrastrar por la idea de que el "arte inkaico" era superior a las expresiones vivas de los sectores indios y mestizos de la sierra peruana. Se presentaban así

"compañías de danzas y música nativas" que, a pesar de su origen popular, no interpretaban las verdaderas danzas y música andinas que decían representar. Inventaban lo que ellos denominaban "danzas inkaicas", con vestuarios imitados de los museos arqueológicos y textos históricos, mo

114 Lloréns Amico dificándolos además a gusto y capricho de artistas y empresarios de espectáculos. En el mejor de los casos, los directores de estas agrupaciones hacían aparecer a los intérpretes en trajes de campesinos cusqueños:

"Muchos grupos de cantantes y bailarines ancashinos, huancaínos, jaujinos, ayacuchanos, etc., se presentaban en carpas y teatros populares, no vestidos con sus bellísimos trajes regionales sino con el traje indígena cusqueño.

Porque este traje era considerado incaico..." (Arguedas 1962). Pero tampoco aparecían con los vestidos cusqueños tales cuales eran, sino ingenua y escandalosamente "estilizados" para adecuarlos a la noción vulgarizada de lo

incaico.

Durante estos años la presentación del arte "vernacular" o "inkaico" bajo la imagen cusqueña se generalizó en Lima. Hasta una intérprete de la canción popular ancashina, actualmente muy conocida en el país, se inició en una de las "compañías de danzas cusqueñas", la cual dirigía un ayacuchano e integraban músicos de Huancayo, Ayacucho, Cusca, Ancash y de otras regiones serranas:

". . .Siempre salía vestida de cusqueña, porque todavía no sabía bien cuál era la diferencia, cómo poder identificarme con mi región. Cantaba temas de Ancash, pero con vestido cusqueño. Interpretábamos en coro distintas músicas, esos temas como *La pampa y la puna*, *Vírgenes del Sol*, pero todas con traje del Cusco. .. ... Debuté meses después [en 1943]

con el nombre de Pastorita Huaracina en ropa ayacuchana, cantando temas de Ancash, aunque mezclados con otras canciones, de Huancayo, a veces del Cusco. . ."

(Alvarado, María: Entrevista)

Para terminar de explicar esta falta de identificación regional y popular de los migrantes serranos en estos años, se debe agregar a los hechos mencionados el de la poca cantidad de organizaciones regionalistas o asociaciones de provincianos que existía en Lima antes de 1944. Según Laos (1929), hasta 1930 las asociaciones de migrantes formadas en base a su lugar de origen no pasaba el medio centenar. A los provincianos, sobre todo a los de extracción popular, les faltaba un "grupo de referencia" organizado según las zonas o regiones de procedencia, grupos donde pudieran recordar y actualizar en la metrópoli sus costumbres y cultura local, manteniendo además cierta vinculación con sus pueblos natales. Estimamos que el gran número de estas asociaciones aparece después de la década de 1940, llegando en nuestros días a más de mil, según las apreciaciones más con-servadoras (Cf.: Núñez y Lloréns 1981b). Téngase en cuenta, además, que las pocas asociaciones que había entonces desarrollaban una limitada actividad festiva a la manera de sus pueblos de origen. Sus "fiestas sociales"

eran animadas por orquestas limeñas con música criolla o latinoamericana de moda, sin incluir casi los géneros populares de la sierra. Como

116 Lloréns Amico se verá con detalle más adelante, la creciente migración andina que se desata luego de la Segunda Guerra Mundial propiciará el incremento de las actividades provincianas en Lima en número e intensidad.

Para compendiar lo expuesto, se puede decir que hasta la década que empieza en 1940 los sectores de extracción popular que venían de la sierra a Lima tenían muy limitadas posibilidades de encontrar en los medios de difusión masiva alguna de sus expresiones culturales locales. No se desarrollaba aún una base social suficiente como para sustentar actividades de este tipo. Escasamente en los escenarios y lugares públicos aparecía su arte musical y los medios de difusión hacían circular versiones de sus manifestaciones artísticas tradicionales que respondían a las imágenes y referencias de otros sectores sociales culturalmente distintos. Por otra parte, no había un consumo en el interior del país que demandara orientar la producción discográfica y radial hacia la satisfacción de sus contenidos artísticos y culturales.

EL HUAYNO EN EL DIAL

LA MÚSICA popular andina, tal como se practica en la sierra, ingresa de modo sostenido a los medios de difusión poco antes de 1950. Es un fenómeno que se deriva de los cambios sociales experimentados en el país luego de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo el creciente proceso de urbanización por la fuerte migración de la sierra a la costa, de las zonas rurales a las ciudades, y en especial a Lima. Trataremos de exponer en síntesis estos procesos socioculturales.

A. *La "andinización" de Lima*

A principios de la década de 1950, se hizo notorio el incremento sustancial del flujo migratorio hacia Lima. A diferencia de la migración que tuvo lugar, en las primeras décadas del siglo, el volumen era mayor y la población desplazada estaba formada por sectores rurales, especialmente de la sierra, como medianos propietarios agrícolas y campesinos. Según

118 Lloréns Amico algunos investigadores (Cotler 1978: 288), este fenómeno respondía al nuevo impulso del desarrollo capitalista en el país que alteró la estructura residencial de la población, en forma simultánea a los cambios ocupacionales. Como proceso de urbanización, se fue formando en tomo a las ciudades de la costa, particularmente Lima, un creciente asentamiento en base a migrantes que no lograban ser absorbidos de modo "normal" a la ciudad. Este grupo humano lograría una paulatina inserción "marginal", según el término usado entonces, y que en nuestros días conforma principalmente lo que se denomina "sector terciario" de la economía: el subproletariado, incluyendo los vendedores ambulantes, los empleados do-mésticos, los trabajadores en ramas de servicios, y otros similares.

De modo paralelo a este importante fenómeno físico de crecimiento urbano explosivo, y de conquista de nuevos espacios para la supervivencia, se genera un desplazamiento de mundos culturales muy variados. A la vez que los migrantes terminan de asimilar en la ciudad los hábitos y servicios urbanos que están a su alcance, ellos mismos propician la difusión de una serie de normas y valores reputados como pertenecientes al mundo rural. Los cuadros de desadaptación sicológica y social tienden a ser menores cuanto más migrantes se concentran, lo que facilita el proceso de asimilación a la metrópoli, permitiendo el traslado o imposición de determinados conteni

dos culturales de origen rural, fenómeno que da lugar a la "ruralización" de la ciudad (Martínez 1980: 39-40). Aparecen así dentro del medio urbano numerosas actividades sociales y culturales con fuerte raíz serrana, junto con formas comunales de asociación y organización, y una creciente práctica artística y musical de origen andino popular.

La ciudad capital que hasta la década de 1940 se estaba convirtiendo en la "Lima criolla", a partir de 1950 se va transformando en un gran fusor de expresiones culturales donde los sectores populares andinos ocupan un lugar predominante. Se podría decir así que la explosión demográfica y el crecimiento urbano de la metrópoli fue, al mismo tiempo, un proceso de invasión cultural y artística fuertemente serrano.

Ya en 1952 José María Arguedas intuía las futuras repercusiones del fenómeno migratorio y de urbanización:

"[. . .] en estos años [1952] se observa un nuevo acontecimiento demográfico que ha de influir de modo decisivo en la futura configuración cultural del Perú: el traslado constante y creciente de la población serrana hacia la costa, especialmente a Lima y a las otras ciudades. [. . .] Los 'hijos' de las provincias y distritos serranos,

[organizados en centenares de asociaciones representativas] reviven en Lima sus fiestas principales en una reproducción muy apro

120 Lloréns Amico ximada del original, [...] mantienen en constante vinculación con sus pueblos, se aferran a sus costumbres y tradiciones maternas. En la gran capital [...] se han convertido en células irradiantes de la cultura andina..."

(Arguedas 1952)

En el campo de los espectáculos, Lima experimenta un florecimiento de los "coliseos folklóricos". Este tipo de locales se duplica en número durante los años de 1950, llegando a funcionar simultánea y regularmente cerca de 15 de ellos a mediados de la década (Cf. Vivanco 1973: 131-132). Se habían convertido ya en lugares casi exclusivamente dedicados al montaje de

"espectáculos folklóricos" en la capital, aunque en ocasiones actuaran en ellos

figuras de la canción criolla. Es durante estos años que la actividad de los coliseos llega a su punto más alto. A la presencia cada vez más numerosa de un público identificado con estas manifestaciones se le suma el hecho de que comienza a aumentar también la cantidad de los propios músicos andinos que residen en Lima, por ser ellos mismos parte del contingente humano que deja la sierra y se establece en la capital. Todas estas condiciones van propiciando la formación de un mercado de consumo potencial para los medios de difusión, mercado que se amplía a medida que los sectores migrantes adquieren los hábitos urbanos y se introducen, por otra parte, en la economía limeña elevando poco a poco sus niveles adqui

sitivos; es decir, en su paso de "marginales" a "trabajadores terciarios".

B. *Huaynos y mulizas en* 78 *r.p.m.*

Poco antes de 1950 la música andina popular empieza a ser grabada para su edición fonográfica comercial. Fue por gestión directa de J.M. Arguedas que los registros tomados por él a unos intérpretes de la sierra llegaron a interesar a una casa grabadora. Cuenta este autor que tuvo mucha dificultad para convencer al representante de la empresa quien se mostraba muy escéptico frente a las posibilidades de vender las canciones populares de la sierra. N o se creía que hubiera un público consumidor para este tipo de música. Sin embargo, el éxito fue inmediato. Las copias de los cuatro discos se agotaron rápidamente, en especial uno de ellos con dos temas de Junín que tuvo excepcional demanda (Arguedas 1969).

Para 1953, la cantidad de temas populares grabados se incrementa, notándose entonces un predominio de la música proveniente del Mantaro: **No de discos dobles**

Región

(78 r.p.m.)

Junín (Jauja y Huancayo)

Ancash 19

Huancavelica 16

Cuzco 14

Ayacucho

12

(Tomado de Arguedas 1957).

122 Lloréns Amico Según Arguedas (1957), esta diferencia entre la cantidad de discos de Junín y el resto de regiones andinas responde al especial desarrollo sociocultural del valle del Mantaro, y de su relación con los residentes de esta zona en Lima:

". .. y como la colonia huanca es no sólo muy cuantiosa en Lima sino la que guarda una más directa y constante vinculación con su área indígena, es la más practicante de sus tradiciones. Este hecho hizo posible la iniciación de la nueva y próspera etapa de impresiones fonoeléctricas de música folklórica andina, por la Casa Odeón, primero, y después por varias otras fábricas nacionales. La música huanca podía contar con una segura clientela tanto en Lima como en los departamentos de Junín y Pasco, y en menor proporción, en los otros departamentos de la República..."

En 1967, la lista de títulos de discos comerciales de música popular serrana pasaba largamente el número de tres mil. En poco más de una década transcurrida entre las primeras grabaciones, ya se registraban no sólo los géneros populares andinos sino hasta la música de las ceremonias y danzas más tradicionales y propiamente folklóricas de los sectores campesinos (Arguedas 1969). El mercado del disco andino va en constante aumento desde sus primeros años, cuando sus consumidores principales eran los migrantes que residían en Lima y este mercado cre

cía con la misma velocidad que la población serrana desplazada a la capital (Arguedas 1967). En los años de 1960 se había ampliado el público de esta producción fonográfica hasta incluir los sectores rurales.

La industria disco gráfica instalada en el país se expande así gracias a la creciente venta de grabaciones con géneros populares y folklóricos de la sierra. Los puestos de venta se multiplican tanto en las zonas populares de la metrópoli como en provincias. Se debe mencionar a este respecto que el proceso que desemboca en migración rural hacia las ciudades y en urbanización no sólo se manifiesta en el desplazamiento de la población del campo a las urbes sino que, en contrapartida, implica una propagación de hábitos y costumbres de la ciudad hacia las zonas rurales. Sin extendemos en el tema, será suficiente mencionar algunos de sus elementos. Por ejemplo, la educación estatal y el servicio militar obligatorio son instituciones que ya habían introducido en la población rural ciertas prácticas y hábitos urbanos, además de contenidos culturales. Por otra parte, el flujo migratorio propició la creación de asociaciones de provincianos residentes en la ciudad que, como ya se mencionó, sostienen vínculos con sus lugares de origen. Pero al mismo tiempo que se reviven las costumbres y festividades rurales en la ciudad, las asociaciones actúan también como introductoras de las novedades urbanas en los pueblos de origen,

124 Lloréns Amico además de participar activamente en su modernización a través de obras públicas.

Para el caso específico de los medios de difusión, se debe indicar que a partir de la década de 1950 ciertos avances técnicos fueron aplicados progresivamente a la industria fono gráfica para lograr aparatos más ligeros y pequeños y que además pudieran prescindir de instalaciones eléctricas. De este modo, los pequeños pueblos rurales que carecían de servicio eléctrico tuvieron la oportunidad de consumir estos productos. Se sabe también que algunas empresas disqueras, por su parte, promovían la venta de sus grabaciones mediante "giras artísticas" y actuaciones en localidades del interior de los músicos que las habían realizado (De la Cruz: Entrevista).

En los años de 1970 ya la música andina se había convertido en la que más grabaciones producía y vendía en el país, superando largamente a las otras vertientes que se distribuían en el mercado fonográfico nacional, lo cual se mantiene hasta la actualidad. A falta de cifras oficiales, se tiene los testimonios y entrevistas periodísticas a ejecutivos de las empresas disqueras. Entre ellas, reproducimos la de Canedo (1973):

". . . Según la firma 'Iempsa' [una de las grandes empresas fonográficas], son impresionantes los records de ventas de discos con música peruana grabada por

artistas, cantantes y con

juntos orquestales de los coliseos....En promedio, esa sola firma imprime y vende, cada mes, alrededor de cien mil discos [de música andina], cifra que supera en mucho la venta de grabaciones con

'música moderna' de raíces foráneas..."

Se puede decir, por todo esto, que la industria fonográfica instalada en el país se expande gracias a la creciente venta de discos con música popular y folklórica de la sierra. En la década de 1970 todas las grandes empresas disqueras del país graban comercialmente esta vertiente, a diferencia de los años de 1950. La demanda es tan grande que permite la aparición de pequeñas y medianas casas editoras, dedicadas exclusivamente a los géneros serranos, muchas de las cuales tienen sus propias instalaciones y estudios.

Incluso a fines de la década de 1970 surgen algunas que se orientan específicamente a grabar la música de una región andina en particular, y varios de los intérpretes populares andinos llegan a establecer sus propias empresas disqueras para la producción independiente de sus temas y los de sus colegas más cercanos.

C. *La conquista del dial*

El ingreso de la música andina a la producción discográfica fue seguida poco después con la aparición de esta música en programas radiales limeños. Uno de los primeros "programas folklóricos", tales como

 los conocemos actualmente, fue "El Sol en los Andes" de Luis Pizarro Cerrón en radio *El Sol* a mediados de 1950 (Pizarro Rojas, c.: Entrevista).

Durante la misma década, siguen apareciendo espacios radiales similares en otras emisoras limeñas, aunque desde esa época se caracterizaban por transmitirse en horas de la madrugada. Sin embargo, hasta antes de 1970 la cantidad de estos programas llegaba a 11 en las radiodifusoras de la capital.

Para 1972, habían aumentado a 36, de los cuales 19 se difundían a través de una

sola emisora (Vivanco 1973: 100 y *ss.).* Esta era radio *Agricultura,* fundada en 1962 con la intención de llegar a la población andina residente en la ciudad y a los campesinos del departamento de Lima, combinando así espacios de música serrana con programas de asesoría técnica a los agricultores que eran auspiciados por el Ministerio de Agricultura y por la Embajada de Estados Unidos (Dextre: Entrevista). No obstante, en 1969

cesó la asesoría a los campesinos.

La programación radial andina incluye, además de la música serrana, comentarios en "tono rural", con referencias a las comidas de la sierra, a fiestas y costumbres rurales, el uso ocasional del idioma quechua o aymara y el uso constante de terminología regional. También hay saludos y avisos de tipo personal. La difusión musical y de aspectos culturales de la vida provinciana en Lima es tan intensa que se considera este tipo de programación como "el prin

cipal vehículo de la cultura popular andina" en la capital, en comparación con los "coliseos folklóricos", la televisión, la prensa escrita y otros medios de difusión (Doughty 1972). Desde entonces, muchos de estos programas están bajo la conducción de los mismos intérpretes de la música popular serrana, usándolos para difundir sus grabaciones y promover sus propias actividades artísticas (Cf: Vivanco 1973: 100-101).

En 1975 el gobierno del general Velasco dictó una reglamentación para las telecomunicaciones. Entre sus dispositivos se exigía que las emisoras radiales, públicas y privadas, cubrieran su programación con un mínimo del 7.5% dedicado a la "música folklórica", entendiéndose por tal "aquella que nace directamente de las tradiciones y costumbres del pueblo, y que en especial es creación colectiva surgida en zonas no urbanas del país" (RD.

002-75-0CI/DGD). Se normaba, además, que esta música se distribuyera en espadas no *menores* de media hora de duración y repartidos a lo largo del día, sin que se les acumulara en bloques ni extremos de la programación diaria. Aunque ciertas emisoras dedicadas exclusivamente a la difusión de música foránea incluyeron sólo la vertiente costeña en un parcial acatamien-to de este dispositivo, en general su aplicación significó un estímulo para la aparición de nuevos programas de música andina popular en las radios que no contaban con

ellos.

128 Lloréns Amico Sin embargo, a los pocos años esta reglamentación empezó a caer en desuso al atemperarse el giro reformista del gobierno militar con el reemplazo del general Velasco por Morales Bermúdez. Las emisoras que no habían llegado a cumplir adecuadamente las normas respiraron tranquilas. A pesar de que no se había derogado oficialmente dicha reglamentación, las emisoras hostiles a la música nacional pronto cancelaron los programas que se habían visto obligadas a introducir para cumplirla. En 1980, con el dispositivo aún vigente, pudimos comprobar que 8 emisoras limeñas de onda media (A.M.) no contaban con ningún "programa folklórico, y otras cuatro tenían menos del 5% de su programación dedicada a la música andina. De este modo había 12 emisoras de 32, que representaban el 37.5% de las radiodifusoras limeñas de onda media, que no cumplían con la reglamentación (Lloréns, 1980b). Por otra parte, de las 8 emisoras que entonces operaban en frecuencia modulada (F.M.), sólo una de ellas tenía un espacio de media hora dedicado a la música de las zonas no urbanas del país.

A pesar de todo, los espacios radiales orientados a los provincianos serranos residentes en Lima habían continuado aumentando en estos años, hasta el punto en que, además de radio *Agricultura,* en otra emisora llegaron a cubrir el 95% de la programación. Se trataba de una difusora de música

"moderna" venida un tanto a menos en la década de 1970

4/ Huayno en el dial 129

y que había perdido su lugar entre las "grandes radios" limeñas, a1 extremo de tener que rematar prácticamente sus horas de transmisión bajo el sistema de alquiler o "concesión" a productores individuales. La emisora no tenía ninguna preferencia especial por la música andina, pero los únicos que se interesaron fueron los productores de "programas folklóricos" (Guimet, R.: Entrevista). De este modo radio *San Isidro* (1,420 Kcs.), autotitu1ada "la nota elegante del dia1", pasó a ser conocida como "la nueva voz del folklore" .

Otra emisora, que había sido expropiada por el gobierno de Ve1asco, tuvo una experiencia similar cuando fue puesta nuevamente bajo el control de sus antiguos dueños con el segundo régimen del presidente Belaúnde. Sin embargo, no se permitió que los espacios andinos superaran el 60% de su programación

diaria, a pesar que la radiodifusora se había quedado casi sin auspiciadores. Al parecer, la emisora esperaba superar el déficit económico en que había caído durante los últimos años de administración estatal y capitalizarse a costa de los concesionarios andinos para intentar luego un

"relanzamiento". Cuando fuera necesario cancelarían los contratos de la programación andina para variar su contenido hacia la música tropical (N

ashiro, J.: Entrevista). Fue así que radio *Excélsior* (1,360 Kcs.) se aprovechó de la fuerte demanda que existe entre ciertos secto

130 Lloréns Amico res de los migrantes andinos por tener espacios en los medios modernos de difusión.

En los últimos meses otra emisora limeña aumentó notablemente la cantidad de espacio dedicado a la programación de música popular andina.

Se trata de *Radio Oriente* (560 Kcs.) que de 5:30 horas diarias de

"programas folklóricos" en marzo de 1981, pasó a 16 horas diarias en mayo de 1982, cambiando incluso su nombre por el de *Radio Folklore 5-60.* Se convirtió así en la tercera radiodifusora capitalina que dedica más del 75%

de su transmisión diaria a los provincianos residentes en Lima y a la población rural del departamento.

Si se toma la actual programación radial limeña en toda su variedad, se puede ver la expresión de la segmentación social que se manifiesta como contenidos musicales, culturales y de avisaje. En un extremo tenemos la existencia de hasta cuatro radiodifusoras dedicadas exclusivamente a la trasmisión de "programas folklóricos" con música serrana, cuyos directores, productores y locutores son en muchos casos artistas de origen andino y que en general son también migrantes ligados a cierto tipo de actividad que se relaciona cultural y socialmente con la situación del "provinciano serrano en Lima". El financiamiento de estos espacios radiales depende de comerciantes en su mayoría de origen provinciano y de los que realizan actividades económicas relacionadas con la población migrante, preferentemente serrana

...

(transportistas interprovinciales, urbanizaciones populares y comités de vivienda, actividades artísticas de origen andino, venta de discos o de instrumentos musicales serranos, restoranes, sastrerías, carpinterías y otras actividades de servicio o de tipo "artesanal" que en su mayor parte se desenvuelven en las zonas "marginales" de la capital). Los horarios de transmisión de la mayoría de programas de este tipo se ubican en horas de madrugada, entre las 3 y las 7 de la mañana, lo cual también significa una orientación muy precisa a los sectores de la población que por el tipo de actividad que desempeñan pueden escuchar radio en esas horas. Por último, el tipo de avisaje es muy abultado y está orientado a la población de más bajos ingresos económicos, mientras que el contenido, como ya se ha descrito, está dedicado específicamente a la población provinciana de origen serrano (Lloréns 1981b).

En el otro extremo se ubican las pocas emisoras que funcionan bajo la modalidad de "frecuencia modulada" (FM). Sus espacios radiales contienen avisaje dirigido hacia los grupos de la población con alta capacidad de consumo, en particular de tipo suntuario o de artículos de lujo en su mayor parte de importación. También hay avisaje de líneas aéreas internacionales y servicios exclusivos para las clases altas o para inversionistas, ejecutivos de empresas, rentistas y banqueros. Por otra parte, hay programas enteros auspiciados por una sola firma comercial o

 empresa muy solvente económicamente. En cuanto al contenido, en la mayoría de estas emisoras se escucha únicamente la música de origen foráneo llamada "juvenil moderna" y que en su mayor parte tiene textos en idioma inglés. Las escasas canciones que son en español provienen también del extranjero (España, Venezuela, México o Argentina). Incluso hay programas que se difunden en idiomas extranjeros (inglés y alemán), como noticieros y de entretenimiento, dedicados a las colonias de extranjeros residentes en la capital y en especial para los ejecutivos de las empresas trasnacionales con agencias en Lima. Además, hay espacios de música poco comercial, como el *jazz* o la música clásica que son auspiciados por las mismas emisoras o por alguna poderosa empresa que permite evitar la recu-rrente mención del avisaje o propaganda. Es muy significativo al respecto que la locutora de una estación de FM en Lima declarara: "Mi programa es para gente de clase *'A'* y no para que lo escuchen en los Barrios Altos..." *(El Diario,* Lima, 15-V-1980, p.17). Otras emisoras de FM

recientemente inauguradas se autodenominan "la frecuencia fina" o "súper FM", reforzando en sus oyentes esta imagen de privilegio, exclusividad y prestigio social que se atribuye a la programación mediante la frecuencia modulada. Por último, es importante destacar que la música popular peruana casi no se difunde por estas emisoras. Apenas una de ellas cuenta con un espacio de música criolla, trasmitido entre la una y las

dos de la mañana, donde se escucha sobre todo "arreglos instrumentales" de valses y poleas junto a uno que otro intérprete criollo del momento. La música andina es casi inexistente, ausencia rota excepcionalmente cuando se difunde *El cóndor pasa, Vírgenes del Sol o La pampa y la puna,* siempre en versiones instrumentales o en forma "estilizada". Otro invitado muy ocasional en estos espacios es el guitarrista ayacuchano Raúl Carda Zárate quien, para la mentalidad de los programadores, viene a ser una especie de

"producto no tradicional serrano de exportación".

En las posiciones intermedias de la gama encontramos combinaciones menos definidas, aunque parece haber una tendencia a combinar largos bloques de música tropical foránea (la llamada *salsa)* con música criolla y con "baladas juveniles" en español aunque interpretadas por artistas extranjeros. La música tropical peruana (la *chicha* o cumbia serrana), en cambio, aparece más bien en emisoras con alta proporción de "programas folklóricos". Es raro encontrar emisoras que combinen programas de *chicha* con los de música criolla, y más rara aún es la combinación de programas *salseros* con "programas folklóricos" o de música serrana. Esta tendencia es más notoria en las emisoras de provincias, sobre todo las de la sierra.

Aunque ambos tipos de emisoras parecen orientadas a un público de clases medias y populares, en las inclinadas a la *salsa* hay mayor avisaje de las grandes empresas que producen artí

 culos de mucho consumo (gaseosas, dentífricos, golosinas, jabones y detergentes), mientras que en las de *chicha* y huayno el avisaje tiende a ser de pequeñas empresas y de servicios.

En resumen, se puede apreciar en este medio de difusión una asociación entre sector socioeconómico y consumo cultural. Por un lado, la música andina es

identificada con los sectores urbanos populares que habitan la periferia, en su mayor parte de origen provinciano-serrano. Por otra parte, la música foránea y la erudita está presente, junto con programas de idiomas extranjeros, en las emisoras orientadas a los grupos de más altos ingresos económicos y niveles de vida. En medio de estos polos, la música *salsa* tiende a ser asociada con la criolla, mientras que la *chicha* se agrupa con la andina, siempre considerando la producción radial. Pero es necesario enfatizar que la asociación no es sólo con la música, ya que para cada tipo de música hay un estilo de locución, referencias comunes al ambiente asociado a esa música, y contenidos culturales en general que se identifican con el tipo de música específico.

D. *La desfolklorización andina*

Es importante señalar los cambios que experimenta la producción musical andina ante el creciente uso de la industria discográfica y la radiodifusión como canales de difusión, llevándola a una progresiva

desfolklorización. En primer lugar, se debe tener en cuenta que el mismo uso de la difusión discográfica significó un cambio de los canales tradicionales a los modernos y por consiguiente la música andina ingresó a la dinámica de los medios masivos. De este cambio se derivaron otros. Ante la apropiación de las regalías y otros derechos de autoría por parte de las disqueras, los intérpretes de música, andina se vieron impulsados a registrar como propias muchas canciones que hasta entonces habían sido transmitidas oralmente y sin que se conociera el autor original. Cuando el tema era demasiado conocido, se optó por cambiar ligeramente la letra para atribuírsela. Fue así que aparecieron los "compositores folklóricos". Varios de ellos incluso empezaron a registrar oficialmente "sus obras" y luego se agremiaron en la Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC).

De este modo, en 1972 figuraban 138 "compositores folklóricos"

inscritos en la. APDAYC, habiendo registrado más de 4,000 obras, entre huaynos, mulizas, yaravíes, *pasacalles, huaylarsh* y géneros más tradicionales como *santiagos, chonguinadas, tunantadas* música para la *danza de tijeras* (cf.: Vivanco 1973: 93 y ss.). Pero los intérpretes no se limitaron a apropiarse de temas antiguos sino que ellos mismos empezaron a componer temas que eran

nuevos aunque mantenían las características genéricas del repertorio tradicional. Pero la novedad implica

136 Lloréns Amico ba también ajustarse a la forma de difusión moderna: se redujeron textos y música para que cupieran en el tiempo de grabación, alterándose la estructura anterior de géneros como huaynos, mulizas, *huaylarsh* y *carnavales* Los géneros más antiguos, como la música de marcación de ganado y de otras ceremonias campesinas andinas, fueron también reducidos cuando se vertieron al disco o cuando se llevaban a los espectáculos públicos en las ciudades.

Frente a esta nueva realidad, los compositores serranos vieron la necesidad de agremiarse para defender sus derechos de autor y también laborales frente a las disqueras y a la proliferación de presentaciones públicas en Lima. Surgen así varios sindicatos de músicos e intérpretes andinas, algo no conocido antes en esta vertiente. Es interesante mencionar que la primera agremiación de este tipo, fundada en Lima a fines de 1949, fue reconocida en 1950 por el gobierno. Es decir, ante su creciente acvidad en el medio urbano y bajo formas comerciales, los músicos andinos se ven forzados a pedir la protección oficial, o al menos su reconocimiento.

Los elementos señalados implicaban así una creciente desfolklorización de un amplio grupo de músicos que inicialmente no habían necesitado estos mecanismos propios de una práctica artística en un medio urbano moderno.

Pero la desfolklorización no sólo implicó el paso del "anonimato" en la creación al registro autoral y a la agremiación en la ciu

dad. La difusión masiva por discos, y luego por radio, rompió con otra característica folklórica: la difusión geográficamente restringida y ubicable.

Gracias a los medios masivos, varios intérpretes andinos lograron hacerse conocidos no sólo en sus regiones originales sino que lograron amplia popularidad en Lima e incluso a nivel de todo el país. Brotaron así en pocos años las "grandes figuras" de la música andina, los "artistas consagrados".

Esto condujo a la profesionalización de algunos músicos de la sierra, aunque es necesario aclarar que sólo una minoría de estos artistas se benefició

económicamente de esta nueva situación. Los mayores beneficiarios fueron los empresarios de espectáculos y las empresas disqueras. Es interesante destacar, en este aspecto, que algunas canciones tradicionales de la sierra han superado la difusión regional, llegando a ser conocidas y asimiladas en lugares donde normalmente no se les ejecutaba, debido en parte a la difusión por medios modernos que logran alcance nacional. Por otra parte, hay cierta asimilación de algunos cantantes y artistas a zonas o regiones musicales que no son las de su nacimiento. Por ejemplo, dos de los más conocidos cantantes identificados con la región del valle del Mantaro, "Flor Pucarina" y

"Picaflor de los Andes", no son originarios de esta región. La primera es de Tacna y el segundo era de Ayacucho. .

Hay que señalar, desde otro aspecto, que la creciente asimilación discográfica y radial ha llegado

138 Lloréns Amico a imponer un cambio en la producción andina, tendiéndose progresivamente a una homogeneización de estilos musicales y a la pérdida de las variaciones locales serranas. Los matices locales son desplazados por una versión regional estandarizada en la ejecución de los temas tradicionales por los nuevos grupos y conjuntos de música andina. Por otra parte, el prestigio social de los músicos serranos ya no se mide tanto por su aceptación en su lugar de origen sino por la cantidad de discos que ha grabado, por sus presentaciones en teatros capitalinos y su aparición en los medios de difusión moderna (cf.: Vivanco 1973: 144 y ss.). Incluso algunos son valorados por sus giras internacionales.

En cuanto a la radiodifusión, los artistas "folklóricos" descubrieron en pocos años sus posibilidades como medio para aumentar su popularidad más allá de sus regiones de origen y del alcance de los canales tradicionales de trasmisión, sobre todo entre el público serrano residente en las ciudades o que estaba en creciente contacto con los medios de difusión masiva. Así, algunos de los intérpretes andinos empezaron a producir y dirigir "programas folklóricos" desde los años de 1960. Detrás de esta iniciativa se encontraban muchas veces las empresas disqueras que buscaban promover sus ventas, financiando los espacios radiales para sus artistas. Sin embargo, los mismos músicos llegaron progresivamente a conseguir financiación de pequeñas empre

sas de sus amigos y paisanos, con el propósito de producir sus propios programas radiales para hacer propaganda de sus actividades artísticas en general. Algunos de ellos, convertidos en empresarios de otros artistas menos conocidos o más jóvenes, usaron los programas radiales para promoverlos y anunciar masivamente los "espectáculos folklóricos" organizados por ellos. Incluso se ha llegado a usar este recurso de la difusión moderna de modo similar al acostumbrado por los cantantes cosmopolitas de moda, al propiciar la creación de "clubes de amigos" y "grupos de admiradores" de ciertos artistas serranos, junto con la realización de actividades sociales en las que se invita a la audiencia radial, como clases de danzas e instrumentos andinos (Vivanco 1973: 100-101). Hemos comprobado que en la actualidad hay cerca de 30 "programas folklóricos"

diarios en la radiodifusión limeña que son producidos, dirigidos o animados por "artistas folklóricos" de la sierra (Lloréns 1981a).

De este modo, la indüstria fonográfica y la radiodifusión han posibilitado que algunos "intérpretes de folklore" o cantantes de música popular andina lleguen a ser muy conocidos más allá de sus regiones de origen, ampliando considerablemente su público inicial y proyectándose sobre los centros urbanos y hacia las zonas rurales de todo el país. Un ejemplo muy significativo de la capitalización política de esta popularidad es la elección del cantante ancashi

140 Lloréns Amico no Ernesto Sánchez Fajardo, más conocido como "Jilguero del Huascarán", a la Asamblea Constituyente de 1978 en las filas del Frente Nacional de Trabajadores y Campesinos (FRENATRACA).

En cuanto a la identidad cultural, este fenómeno nuevo de la popularidad nacional que puede adquirir un cantante de la sierra puede expresar la aparición de referentes comunes dentro de la variedad y diversidad regional que hasta ahora se mantiene en la cultura musical andina. Se rebasan asílas barreras locales y regionales de identidad, aunque persistan las características que indican el lugar de origen. Este fenómeno, que no ha recibido la atención que merece, podría ser un indicio de un proceso que tendería hacia la masificación y homogeneización de la cultura tradicional andina y debería ser incluido en la preocupación sobre la identidad cultural de las clases populares peruanas.

En este sentido, se puede suponer que hay un proceso de integración musical en la vertiente andina, en la cual las variedades extremas estarían desapareciendo.

Por un lado, las expresiones asociadas a los sectores señoriales provincianos de la sierra (como el concertista de guitarra ayacuchana) pierden su base social original, convirtiéndose en un producto de exportación, mientras que las expresiones más ligadas a los ciclos agropecuarios de los campesinos serranos (como la música de la marcación del ganado, de la siembra y cosecha) van cayendo en

desuso por la modernización del campo y la penetración de los medios de difusión moderna.

Como parte de este proceso de integración andina, además, gran parte de las tendencias musicales son dictadas desde Lima, gracias al acceso que tienen ciertos sectores de migrantes serranos a los medios de difusión.

También se puede notar cierta tendencia a la integración regional, en la cual hay regiones que logran predominancia sobre otras en un proceso de incorporación de lo local a lo regional. Así, la música del Mantaro se perfila desde hace algunas décadas como la de mayor fuerza en este proceso de integración musical panandina, habiendo desplazado a lo cusqueño como referente o estereotipo de lo andino y como su expresión o imagen "clásica"

y preponderante hasta hace unos treinta años. De este modo, la imagen que se tenía en la ciudad del habitante andino como un indígena solitario tocando triste y melancólicamente su quena en medio de la puna o entre ruinas incaicas cambia por la de las vigorosas danzas de Junín o las potentes sonoridades de las orquestas y bandas de la sierra central.

DE LO FOLKLORICO

A LO POPULAR

SE HA SOSTENIDO en ciertas oportunidades que la música criolla nace cuando la música europea que se practicaba en los aristocráticos salones de Lima llega a los callejones costeños y se combina con aires afroperuanos en las voces y las manos del pueblo (Yerovi, N. 1980, 1982). Los sectores populares de la costa, a principios del siglo, habrían hecho de lo importado un producto nacional, siendo el valse "expropiado de los salones y recreado en los barrios populares". Según concepciones similares a las anteriores, desde ese momento la música criolla habría sido una forma de expresión autóctona de la cosmovisión proletaria limeña, teniendo una autonomía creativa que sólo sería alterada cuando se inicia su comercialización en la cuarta década del siglo actual (Stein 1982); aunque antes ya había delineado sus características particulares, "alejándose más y más

de sus raíces europeas hasta cuajar en compositores e intérpretes que perfeccionan estilos y sientan escuela" (Santa Cruz, N. 1977a).

Detrás de estas concepciones parece haber la suposición de que las clases populares costeñas tenían a fines del siglo XIX, o principios del XX, cierta independencia en lo cultural y artístico de las clases medias y altas de la sociedad peruana, y que además habrían tenido una voluntad decidida para hacer suyo lo que se practicaba en las otras clases sociales. Es decir, que tenían sus propias expresiones artísticas pero su afán localista las llevaba a tomar lo europeo para darle una identidad limeña, lo cual llegaría a su máxima realización en los años de 1920 y 1930.

Por lo que se ha visto a lo largo del presente estudio, sin embargo, podemos afirmar que las clases populares de Lima no tenían esta "autonomía cultural",22 menos aún en la tercera década del presente 22. Nótese que este concepto de "autonomía cultural" es distinto al que los obreros limeños estarían tratando de forjar en las primeras décadas del siglo, según Burga y Flores Galindo (1981: 158): "[Una] característica del joven proletariado peruano es el intento de formular o desarrollar una cultura popular diferente. El fenómeno fue facilitado porque la mayoría de esos trabajadores era alfabeta [...] esa cultura autónoma era una exigencia en la medida en que la sociedad oligárquica al monopolizar la vida intelectual quiso marginar por completo a los trabajadores, condenándolos a

persistir en la 'ignorancia'. [...] al lado de la activi

144 Lloréns Amico siglo que es precisamente cuando la música criolla atraviesa una crisis profunda al ser desplazada de sus ambientes más proletarios. La adopción de modas foráneas por las clases populares limeñas es tal que obliga a los compositores criollos a redefinir sus estilos para poder competir con las novedades musicales del exterior. En cuanto a los compositores mismos; por otra parte, no se puede decir que tenían una voluntad firme o unánime para defender lo tradicional peruano frente a lo nuevo foráneo. Hemos visto que su actitud variaba desde el extremo de rechazar lo extranjero de modo explícito hasta la de vacilar entre la dedicación a lo criollo y la dedicación a lo foráneo. En todo caso, muchos de los compositores de la tercera década del siglo XX cultivaban ambas vertientes y lo hacían incluso en las dad periodística [desplegada por artesanos y obreros creando sus propios voceros gráficos], existieron conjuntos musicales, compositores, obras de teatro, poesías y círculos culturales

[...]. Los anarquistas creían en la necesidad de mantener y consolidar la autonomía de los trabajadores y supieron proceder con toda consecuencia: todas estas actividades eran realizadas sólo por trabajadores y estaban también destinadas sólo a un público de obreros y artesanos [...]". Por lo visto, el movimiento anarquista entendía que la autonomía cultural de la clase trabajadora consistía en adquirir erudición y "cultura universal" en forma independiente de las clases dominantes, aunque los contenidos culturales fueran los mismos (cf. también Pareja 1978: 52). Sería interesante investigar si los contenidos musicales, por ejemplo, reivindicados por los anarquistas eran los mismos que tenían amplia difusión entre la población limeña: valses y polcas criollos.

5/ De lo folklórico a lo popular 145

fiestas más populares, habiéndose varios de ellos iniciado como intérpretes de los géneros cosmopolitas del momento.23

De este modo, la mayoría de los compositores integrantes de la Generación de Pinglo pugnaba por mantenerse en las preferencias de su audiencia, a costa de renovar el estilo de la Guardia Vieja en la dirección que imponían los gustos populares del momento. Así, pues, la "expropiación" no era a costa de las clases altas limeñas, que no podían perder algo que no era originalmente suyo, sino asimilando y adaptando el acervo tradicional que las clases populares mismas habían rechazado para seguir las modas cosmopolitas. A la vez, la Guardia Vieja

había adaptado los géneros anteriores a los gustos que se introducían a las clases populares a través de la zarzuela y el teatro popular. En realidad, el mestizaje artístico de la música criolla consistió precisamente en esta dinámica constante de adaptación 23. Algunos historiadores (Burga y Flores Galindo 1981:181) no parecen compartir estas conclusiones: ".. .El nacionalismo de la década del 20 no fue [...] sólo una preocupación de intelectuales. [...] hemos referido la presencia de actitudes nacionales en el naciente proletariado. Resulta significativo que el nacionalismo invadiera también la vida cotidiana: se formaron compañías de teatro incaico, se empezó a difundir la música criolla (la revista *El Cancionero de Lima* contribuyó decisivamente en esta tarea), incluso algunos salones admitieron la marinera y el huayno [sic]" En realidad, no sabemos de dónde se ha obtenido esta información ya que no hay citas específicas para estos aspectos.

146 Lloréns Amico y combinación entre lo foráneo en boga y lo local tradicional, entre la moda cosmopolita que llega con mayor fuerza a las ciudades costeñas, particularmente a Lima, ganando los gustos de las audiencias populares, y las expresiones de mayor antigüedad que los mismos sectores populares van dejando de lado, o las de capas de población que están relativamente aisladas de las novedades urbanas.

Entre los que practican o gustan de la música criolla hay también una permanente discusión sobre la verdadera "esencia" del valse. Los compositores de la Generación de Pinglo tienden a preferir su época o inclusive la anterior de la Guardia Vieja, sosteniendo que ahí se encuentran las raíces y el sabor más auténtico de la música. criolla. Otros, en cambio, sostienen que el valse peruano recién adquiere fisonomía propia y características nacionales con la renovación experimentada entre 1920 y 1950. Los nuevos autores criollos, por último, están convencidos que han mejorado el valse o que, por lo menos, lo han "actualizado" según las necesidades de nuestra época con la incorporación de acordes "disonantes" y otras alteraciones que introducen tomadas de los géneros internacionales en boga. La breve revisión de la música criolla que se ha hecho en este estudio puede arrojar alguna luz sobre estos problemas.

5/ De lo folklórico a lo popular 147

A lo largo de la primera parte del trabajo se ha visto que la música criolla sufre un constante proceso de cambios, pudiéndose distinguir varias etapas o momentos. de su evolución. Por lo general, cada nueva etapa o

"renovación" de los géneros criollos ha consistido en un reajuste ante su desplazamiento por la moda foránea que conquista las audiencias locales. En el plano estilístico, el problema se ha presentado bajo la forma de una encrucijada entre forjarse un estilo propio o nacional, pero sin apartarse demasiado de los gustos impuestos por la moda cosmopolita. Como producción cultural, la vertiente criolla se ha caracterizado por su continuo ajuste a las nuevas dinámicas de producción y difusión musicales que condicionaba la modernización de la ciudad y del país en general.

Según todo lo que hemos visto, se puede afirmar que la "esencia" del valse criollo no se encuentra plasmada o congelada en alguna época, etapa o línea específica de su desarrollo. Tampoco está sólo en ciertas características musicales o rítmicas o en los productos artísticos mismos que han aparecido en cada momento particular de su evolución. La "esencia" del valse, entonces, no está ni en un objeto ni en una época; está en el proceso constante, en la dinámica que ha seguido desde principios del siglo. La música criolla se ha caracterizado por su constante ajuste estilístico a los cambios que impone la moda foránea, adaptando la materia prima de la música

 tradicional local a los géneros que se popularizan en su audiencia. Así, el valse ha estado asimilando algunos elementos de los géneros populares de mayor antigüedad para acomodarlos a formas y estilos que tuvieran posibilidad de competir con la moda internacional.

Para la vertiente criolla, sin embargo, este proceso tiene su límite en el agotamiento de la materia prima musical local, recurso que se pierde a medida que se extinguen los géneros tradicionales. Por un lado, la penetración de la moda internacional es cada vez más intensa y sus efectos homogeneizantes son mayores y más extendidos. Por otra parte, los sectores tradicionales de la población están perdiendo en general sus antiguas características locales a medida que se integran a la vida urbana mediante la proletarización (o sub-proletarización) o la participación en el mercado de consumo capitalista. Al parecer, se estaría llegando en la actualidad a este agotamiento de la vertiente criolla. No es casual, pues, que se hable en estos años de la "muerte" del valse criollo, y que esto sea discutido e incluso admitido por los más conocidos y representativos compositores de las últimas décadas. Aunque no coincidan en sus explicaciones del fenómeno, todos están de acuerdo en que el valse ha perdido su "sabor y esencia" (véase, por ejemplo: Acosta Ojeda 1982b; Granda, Ch. 1982; Polo Campos 1982).

5/ De lo folklórico a lo popular 149

En base a los procesos de creación y difusión musical que se ha visto a lo largo del presente trabajo, quizá podríamos vislumbrar algunas tendencias hacia la conformación de identidades mayores que las locales o regionales.

Aparentemente esto ha sucedido ya en la música de la costa, creándose una gran confluencia de expresiones y gustos populares de los sectores medios y populares de los centros urbanos del litoral, bajo la categoría de "música criolla". En la sierra, en cambio, aún no parece haber una completa integración que identifique y dé unidad a todas las regiones, aunque sí hay una clara tendencia hacia la asimilación regional de expresiones locales, algunas de las cuales tienen mayor presencia en los medios modernos de difusión. Sin embargo, parece haber una tendencia a la coexistencia de gustos tradicionales en unidades mayores con fuertes rasgos cosmopolitas.

En el caso de la música criolla, hay cierta identidad con la música tropical que viene de las grandes urbes del Caribe, Centroamérica y de Nueva York.

La música andina, por su parte, tiende a coexistir en las ciudades de todo el Perú con la llamada *chicha* o cumbia andina, la cual tiene quizá mayor difusión y consumo global que la música criolla.

Proyectando las conclusiones de este estudio, aunque advirtiendo que sería necesario mayores investigaciones para confirmarlo, podríamos decir que a

150 Lloréns Amico pesar de los procesos de homogeneización e integración cultural que se reflejan en la producción y difusión musical, existe aún a grandes rasgos una situación de pluriculturalidad que tiende a confluir hacia dos grandes categorías: lo criollo y lo andino. En el primer caso se nota una mayor integración y la desaparición casi completa de los rasgos regionales para confluir en una sola macrorregión, la costa; las bases sociales de esta cultura o vertiente musical serían los sectores populares y medios tradicionalmente urbanos de las ciudades costeñas.

En el segundo caso se advierte todavía la existencia de identidades o referentes regionales, aunque los más locales o específicos se borren y tiendan a ser asimilados por los regionales comunes más amplios de los departamentos serranos. Las bases sociales de estas referencias andinas son, por un lado, los sectores rurales de la sierra que no han abandonado sus lugares de origen ni han

olvidado del todo sus referencias regionales. Pero lo que es novedoso es que, por otro lado, también hay bases sociales de esta vertiente andina plurirregional en las ciudades costeñas, sobre todo en Lima.

Son los sectores migrantes de la sierra que se asientan en las urbes los que portan elementos regionales a ellas y los reproducen en alguna medida en las ciudades, en parte como uno de sus recursos para la adaptación urbana. En cierta medida, las referencias regionales de los serranos resultan funcionales para su peculiar adap

tación a la vida en las ciudades, las que no les ofrecen una absorción proletaria o capitalista completa ni tampoco les facilitan su asimilación al sistema cultural oficial. Los canales de asimilación económica, social y cultural de la ciudad no terminan de integrar esta poblaci6n serrana a la vida urbana, dada la situación estructural de la capital.

Otro aspecto que es novedoso en la tradicional dicotomía costa-sierra es que dicho contraste se presenta actualmente dentro de la misma capital del país, la cual era hasta hace pocas décadas una suerte de baluarte de los valores costeños y criollos en todos los aspectos sociales. Esta dicotomía, que desde el siglo XIX se considera una fisura en la nacionalidad peruana y a la que los intelectuales y políticos han culpado desde la falta de progreso del país hasta la derrota militar en la Guerra del Pacífico, era hasta los anos de 1920 una situación estanca y definida o plasmada geográficamente. Sin embargo, la modernización del país junto con otros efectos ya señalados del desarrollo capitalista en el Perú, han motivado que tal dicotomía tenga su encuentro en la misma capital del país, manifestándose todavía con nitidez en el aspecto cultural. De esta manera, ya no es necesario viajar a la sierra o siquiera salir de Lima para comprobar que existen peruanos que son distintos no sólo socialmente sino también en el aspecto cultural. El aspecto cultural del llamado problema nacional se ha trasladado así a las ciudades,

 y con mayor intensidad a la Capital del país. A pesar que tanto costeños como serranos participan en Lima, e incluso en las ciudades del interior, de ciertos referentes culturales comunes, éstos son en su mayor parte los cosmopolitas entre la juventud. Es difícil encontrar referentes a ambos sectores que sean derivados de sus experiencias regionales o nacionales.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ABRAHAMS, Roger D.

1972 "Personal power and social restraint in the definition of folklore".

En PAREDES, A. (Ed.): *Toward new perspectives in the study of folklore,* University of Texas Press, Texas.

ACOSTA OJEDA, Manuel

1982a "Tundete; para una verdadera historia de la canción criolla".

En *La República,* Lima, 31/10/1982.

1982b "Manuel: ¿aquí no hay tristeza...?".

Entrevista en *La República* ("VSD"), Lima, 5/1l/1982.

ALBIZU, Edgardo

1977 "Notas para una dialéctica del folklore".

En *Apacheta* No 1, Lima.

ALIPAZAGA TARAZONA, David

1957 "El distrito urbano del Rímac".

En PAZ SOLDAN, e.E.: *Lima y sus suburbios,* Universidad Nacional de San Marcos, Lima.

154 Lloréns Amico ARGUEDAS, José María

1940 "La canción popular mestiza en el Perú: su valordocumental y poético".

En *La Prensa,* Buenos Aires, 18/8/1940.

1952 "El complejo cultural en el Perú y el Primer Congreso de Peruanistas".

En *América Indígena* Volumen XII, No 2, México, abril-junio 1952.

1957 "Evolución de las comunidades indígenas. El valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo: un caso de fusión de culturas no comprometida por la acción de las instituciones de origen colonial".

En *Revista del Museo Nacional.* Tomo XXVI, Lima.

1958 "Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga".

En *Revista del Museo Nacional.* tomo XXVII, Lima.

1962 "El monstruoso contrasentido". En *El Comercio* ("Dominical"), Lima, 4/6/1982.

1967 "Análisis de un catálogo comercial de discos peruanos."

En *Revista del Club de Folklore* No 1, Lima (Universidad Nacional Agraria).

1968 "De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional".

En *El Comercio* ("Dominical"), Lima, 30/6/1968.

1969 "Salvación del arte popular".

En *El Comercio* ("Dominical"), Lima 7/12/1969.

ARNOLD GUILIKERS, P. y NEYRA BRONTIS, W.

1979 "El mundo cultural andino y su presencia en los medios de comunicación".

En

Scientia et Praxis No 14, Lima, agosto de 1979.

Bibliografia 155

ARROSPIDE DE LA FLOR, César

1979"El arte como expresi6n de nuestra identidad nacional".

En *Perú: identidad nacional.* Centro de Estudios para el Desarrollo y la participación, Lima.

AZCUEZ, Augusto

1982a "Así es la marinera".

En *La República* ("VSD"), Lima, 2/7/1982.

1982b "Esclavos de la alegría".

En *La República* ("VSD"), Lima, 16/7/1982.

1982c "De niño no me gust6 el vals".

En *La República* ("VSD"), Lima, 23/7/1982.

1982d "¿Para jaranas...? ¡Los Barrios Altos!".

En *La República* ("VSD"), Lima, 1/10/1982.

1982e "Cuando Cañete invadi6 Lima".

En *La República* ("VSD"), Lima, 29/10/1982.

1982f "Lima, no te vayas".

En *La República* ("VSD"), Lima, 19/11/1982.

1983 "Los 12 son de Francia".

En *La República* ("VSD"), Lima, 28/1/1983.

BASADRE, Jorge

1964 *Historia de la República del Perú.* Ediciones Historia, Lima, quinta edición.

BAUMAN, Richard

1972 "Differential identity and the social base of folklore".

En PAREDES, A. (Ed.) *Toward new perspectives in the study of folklore.*

University of Texas Press.

BEN-AMOS, Dan

1972 "Toward a definition of folklore in context".

En PAREDES, A. (Ed.) *Toward new perspectives.* .. University of Texas Press.

156 Lloréns Amico BONILLA, Heraclio

1974 *El minero de los Andes.*

Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

BURGA, Manuel y FLORES GALINDO, Alberto

1981 *Apogeo y crisis de la república aristocrática.*

Ediciones Rikchay Perú, Lima.

CANEDO, Roxana

1973 "Un pintoresco mundo bajo la carpa".

En *La Prensa*, Lima, 21/1/1973.

CARRERA VERGARA, Eudocio

1940 *La Lima criolla de 1900*

Talleres tipográficos Rivas Berrío, Lima.

1956 *La Lima criolla de 1900.* Segunda edición aumentada. Sanmarti, Lima.

CARVALHO-NETO, Paulo de

1965 *Concepto de folklore.*

Editorial Pormaca, México.

CAVAGNARO, Mario

1982 "La historia de mi vida".

Entrevista en *La República* ("VSD"), Lima, 10/4/1982.

CISNEROS, Niko

1972 *Antología criolla del Perú.*

Editado por Samuel Mena, Lima.

COLLANTES, Aurelio

1957 *Historia de la canción criolla.* (Sin pie de imprenta), 1977 *Pinglo inmortal,* Imprenta la Cotera, Lima.

CORSO, Raffaele

1966 *El folklore.*

EUDEBA, Buenos Aires.

Bibliografía 157

CORTAZAR, Augusto Raúl

1959 *Esquema del Folklore.*

Editorial Columba, Buenos Aires.

COTLER, Julio

1978 *Clases, Estado y Nación en el Perú.* Perú Problema 11.

Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

CUCHE, Denys

1975 *Poder blanco y resistencia negra en el Perú.*

Instituto Nacional de Cultura, Lima.

CHONATI, Irma y otros

1977 "Sobre el desarrollo de los estudios del folklore en el Perú".

En *Runa* No 4, Lima, julio de 1977.

DEGREGORI, Carlos Iván

1981 "El otro ranking".

En *La Revista* No 4, Lima, abril 1981.

DESCO

1981 *Cultura y clases sociales.*

Editado por DESCO, Lima.

DEUSTUA CARVALLO, José

1982 "La incorporación nacional del fútbol".

En *La Revista* No 7, Lima, marzo 1982.

DIAZ, Willard

1981 "La música de Benigno Ballón Farfán".

En *Tarea* No 5, Lima, octubre 1981.

DIEZ CAN SECO, José

1949 *Lima: coplas y guitarras.*

Compañía de Impresiones y Publicidad, Lima.

DOUGHTY, Paul L.

1972 "Peruvian migrant identity in the urban milieu".

En WEAVER, T. y WHlTE, D. *The anthropology of urban environments.*

158 Lloréns Amico The Society for Applied Anthropology Monograph No 11, Washington.

DUNDES, Alan (Editor)

1965 *The study of folklore.*

Prentice Hall, New York.

GARCIA BRYCE, José

1980 "La arquitectura en el virreinato y la república".

En *Historia del Perú.* Tomo IX, Editorial Juan Mejía Baca, Lima.

GRANDA, Chabuca

1982 "¡El vals no ha muerto!".

Entrevista en *La República* Lima, *28/10/1982.*

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

1978 *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú.*

Instituto Nacional de Cultura, Lima.

JIMENEZ CORREA, Carlos P.

s.f. (¿1932?) *Censo de los provincias de Lima y Callao. Levantado el* 13 *de noviembre de* 1931.Imprenta Torres Aguirre, Lima.

KUDO, Tokihiro

1981 *Hacia una cultura nacional popular.*

DESCO, Lima.

LAOS, Cipriano A.

1929 *Lima, "la ciudad de los virreyes".*

Editorial Perú, Lima.

LAUER, Mirko

1982 *Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los Andes peruanos.*

DESCO, Lima.

LINARES, María T.

1977 "La materia prima en la creación musical".

Bibliografía 159

En ARETZ, l. (Relatora) *América Latina en su música.*

Siglo XXI / UNESCO. México.

LLOREN S, José A.

1980a "La nueva canción latinoamericana y la música popular nacional".

En *Marka* Nos. 150-151, Lima, 10/17 abril 1980.

1980b "La dictadura musical foránea".

En *Marka* No 175, Lima, 16 octubre 1980.

1981a "Perú: ¿con 'v' de vaIse?".

En *El Diario,* Lima, 2/8/198l.

1981b *Los "programas folklóricos" en la radiodifusión de Lima metropolitana.*

(Ms.)

LLOYD, A. L.

1975 *Folk song in England.*

Paladin, London.

MAGUIÑA, Alicia

1982 "Alicia en el país de las malas vías".

Entrevista en *La República* ("VSD"), Lima, 19/11/1982.

MARIA TEGUIOUVA, Ricardo

1956 *El Rímac, barrio limeño de abajo del puente.*

Talleres Gráficos Cecil S.A., Lima.

MARQUINA RIOS, Hugo

1957 "Cincuenta casas de vecindad en la avenida Francisco Pizarro".

En PAZ SOLDAN, C.E. *Lima y sus suburbios.* Universidad Nacional de San Marcos, Lima.

MARTINEZ, Héctor

1980 *Migraciones internas en el Perú.*

Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

160 Lloréns Amico MATOS MAR, José y CARBAJAL, Jorge

1974 *Erasmo Muñoz, yanacón del valle de Chancay.*

Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

MELGAR, Max

1976 "Algunas consideraciones sobre la epistemología de la folklorología".

En *Folklore Americano* No 20, México.

MERINO DE ZELA, Mildred

1977 "Qué es el folklore".

En *Apacheta* No 1, Lima.

MONTERO, V.

1976 *¡Ahí viene la Sonora Matancera!*

Ediciones Comerciales, Lima.

MOYA, Ismael

1956 *DicMctica del folklore.*

Editorial Schapire, Buenos Aires.

NUÑEZ REBAZA, L. y LLORENS, J. A.

1979 "El folklore en la trampa",

En *Propiedad Social* No 10, Lima, febrero-marzo 1979.

1981a "Lima: de la jarana criolla a la fiesta andina", En *Quehacer* No 9. Lima, enero-febrero 1981.

1981b "La música tradicional andina en Lima metropolitana" , En *América Indígena,* Vol. XLI, No 1, México, enero-marzo 1981.

PAREJA PFLUCKER, Piedad

1978 *Anarquísmo y sindicalismo en el Perú.*

Ediciones Rikchay Perú, Lima.

Bibliografía 161

PERU: MINISTERIO DE HACIENDA, DIRECCION DE ESTADISTICA 1927 *Resumen del Censo de las provincias de Lima y Callao, levantado el* 17 *de diciembre de 1920.* Imprenta Americana, Lima.

PINILLA, Enrique

1980 "Informe sobre la música en el Perú".

En *Historia del Perú,* Tomo IX. Editorial Juan Mejía Baca, Lima.

POLO CAMPOS, Augusto

1982 "Disculpe, Pinglo, yo soy el mejor".

Entrevista en *La República* ("VSD"), Lima, 109/1982.

POYIÑA, Alfredo

1954 *Teoría del folclore*

Editorial Assandri, Córdoba.

RAYGADA, Carlos

1945 "La música en el Perú".

En SAINTE MARIE (Ed.) *Perú en cifras* 1944-1945.

Ediciones Internacionales, Lima.

SANTA CRUZ GAMARRA, César

1977 *El waltz y el valse criollo.*

Instituto Nacional de Cultura, Lima.

1983 "Vals peruano (Q.E.P.D.)".

Entrevista en *La República* ("VSD"), Lima, 7/1/1983

SANTA CRUZ, Nicomedes

s.f. *Socabón* (Segunda edición).

Discos *Virrey* VIR 0000948.9 - 0000949.9, Lima.

1977a "¿Bailamos?.. ¿O escuchamos?"

En *El Comercio,* Lima, 27/2/1977

162 Lloréns Amico 1977b "Orbita de Felipe Pinglo".

1982 En *El Comercio,* Lima, 11/5/1977. *La décima en el Perú* Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

STEIN, Stephen J.

1973 *Populism and mass politics in Peru: The political behaviour of the Lima working classes in the* 1931 *presidential elections.*

Ph. D. Thesis, Standford University, California.

1982 "El vals criollo y los valores de la

clase

trabajadora en la Lima de

comienzos del siglo XX".

En *Socialismo y Participación* No 17, Lima, marzo 1982.

VALCARCEL, Luis E.

1981 *Memorias*

Insituto de Estudios Peruanos, Lima.

VARGAS ESCALANTE, Jorge

1935 "La historia de la radio en el Perú a través de los últimos 30 años".

En *Lima en el* IV *centenario de su fundación.* Editorial Minerva, Lima.

VASQUEZ, Abelardo

1978 *Materiales para la enseñanza del 'Canto de Jarana'* o *marinera limeña.*

Escuela Nacional de Arte Folklórico (I.N.C.), Lima (Edición mimeografiada).

VASQUEZ, Abelardo y LLORENS, José A.

1978 *Descripción del 'Canto de Jarana'* o *marinera limeña en su versión tradicional.*

Informe preparado para la Escuela Nacional de Arte Folklórico (texto mecanografiado), Lima.

Bibliografía 163

VEGA, Carlos

1960 *La ciencia del Folklore*

Editorial Nova, Buenos Aires.

VIVANCO GUERRA, Alejandro

1973 *El migrante de provincias coma intérprete de folklore flndino en Lima.*

Tesis de Bachillerato en Antropología Universidaa Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

YEPES DEL CASTILLO, Ernesto

1979 "El desarrollo peruano en las primeras décadas del siglo XX".

En *Nueva historia general del Perú*, Mosca Azul Editores, Lima.

ENTREVISTAS

ACOSTA OJEDA, Manuel: Compositor de música criolla 3/9/1982

ALVARADO TRUJILLO, María: Cantante popular andina de Ancash, más conocida como 'Pastorita Huaracina' 3/8/ 1981.

CARREÑO BLAS, Alcides: Compositor de música criolla (Realizada por S.

Stein), 3/8/1974.

CASAS P ADILLA, Pablo: Compositor de música criolla (Realizada por S.

Stein), 6/13/5/1971.

COVARRUBIAS, Manuel: Compositor de música criolla (Realizada por S.

Stein), 14/8/1974.

DE LA CRUZ FIERRO, Juan: Director de la Escuela Nacional de Arte Folklórico (I.N,C.), 14/1/1982.

DEXTRE NUÑ'EZ, Roberto: Gerente de Producciones de radio *Agricultura* (Realizada por Denise Marcilio), 15/12/1981.

ESPINEL TORRES, Pedro: Compositor de música criolla (Realizada por S.

Stein), 8/12/8/1974.

GUIMET, Ricardo: Gerente de radio *San Isidro* (Realizada por María Elena Viera), 21/12/1981.

NASHIRO, José: Administrador de radio *Excélsior* (Realizada por Mario Molina), 12/12/1981.

PIZARRO ROJAS, Carmen: Productora del espacio radial "El Sol en los Andes"

de radio *El Sol,* 7/1/1982.

El texto de este libro se presenta en caracteres Caledonia de 10 p. con 2 p. de interlínea. La Bibliografía y notas de pie de página en 8 p. con 1 p. de interlínea. Los títulos de capítulo en Garamond de 12 p. La caja mide 20 x 31 picas. El papel es Bond de 80 g. La carátula, plastificada, es Campcote de 240 g. Su impresión concluyó el 12 de setiembre de 1983 en los talleres de INDUSTRIALgráfica S.A. Chavín 45, Lima 5.